8b
ND
588
.K25
R8
1910

...instler-
Monographien

Friedrich August von Kaulbach

von A. Rosenberg

Liebhaber-Ausgaben

Nr. 48

Künstler-Monographien

In Verbindung mit Anderen
herausgegeben von H. Knackfuß

48

Friedrich August von Kaulbach

1910
Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing

Friedrich August von Kaulbach

von Adolf Rosenberg

Mit einem mehrfarbigen Titelbild, einem Porträt und 125 Textabbildungen nach Gemälden und Zeichnungen ✐ Zweite Auflage

1910
Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing

Von der ersten Auflage dieses Werkes ist für Liebhaber und Freunde besonders luxuriös ausgestatteter Bücher außer der vorliegenden Ausgabe

eine numerierte Ausgabe

veranstaltet, von der nur 50 Exemplare auf Extra-Kunstdruckpapier hergestellt sind. Jedes Exemplar ist in der Presse sorgfältig numeriert (von 1—50) und in einen reichen Ganzlederband gebunden. Der Preis eines solchen Exemplars beträgt 20 M. Ein Nachdruck dieser Ausgabe, auf welche jede Buchhandlung Bestellungen annimmt, wird nicht veranstaltet.

Die Verlagshandlung.

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.

Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/friedrichaugustv00rose

Die Prinzen Luitpold und Albrecht von Bayern. (Zu Seite 129.)

Friedrich Auguſt von Kaulbach.

Friedrich August von Kaulbach

Am 2. Juni 1910 vollendet der Münchener Meister, dessen Lebensgang und reiches Lebenswerk hier dargestellt werden soll, sein sechzigstes Jahr. Wenn an diesem festlichen Tage die Riesenzahl der Bildnisse, die Friedrich August von Kaulbach bis heute geschaffen, lebendig werden, aus ihren Rahmen treten und sich in dem prächtigen Künstlerhause in der Kaulbachstraße einfinden könnte, um sich glückwünschend um den jugendfrohen und lebensfrischen Jubilar zu scharen, so würde sich ein Schauspiel entfalten, das ohne Beispiel wäre. Kaiser und Könige, Fürsten und Herren aus allen Ländern würden erscheinen, ein stolzer Kreis der besten, edelsten und größten Männer aus dem Deutschland des neuen Reiches, und um sie in weitem Kranze, wie eine Kette schimmernder Perlen, eine unvergleichliche Versammlung holdester weiblicher Anmut und Schönheit. Und alle würden sich dem fremden Besucher, der sich gratulierend dazugesellte, auf den ersten Blick als Brüder und Schwestern, als Kinder eines Vaters präsentieren; denn weithin erkennbar hat ihr Schöpfer ihnen allen den Stempel seiner persönlichen Art aufgeprägt, und die älteren wie die jüngeren Werke, so klar sie auch den Gang der stetigen und organischen Entwicklung spiegeln, die Wilhelm von Kaulbachs Großneffe im Lauf der Jahrzehnte durchgemacht, beweisen zugleich, mit welch unerschütterlicher Zähigkeit er, unbekümmert um Modestimmungen und Modeströmungen ringsum, an den Prinzipien seiner individuellen Anschauungen und Ausdrucksformen festgehalten hat. Gewiß hat auch Kaulbach, der als ein Weltkind mit offenen und hellen Augen im Getriebe seiner Zeit stand, Anregungen erfahren, die er nützen konnte. Aber niemals hat er unter solchen Einflüssen den Kern seines Wesens preisgegeben. Auch er hätte, wie der französische Bildhauer Dalou, sagen können: „Ich unterzeichne meine Arbeiten nicht; wenn sie mir gelungen sind, wird man sie auch ohne Unterschrift als mein Werk erkennen," und er hätte hinzusetzen können, daß ihm kaum je ein Plan wahrhaft mißglückte, weil er das Geheimnis der ruhigen, in sich gefestigten, von der Laune des Tages unabhängigen Arbeit durchschaut hatte. So stellt sich uns heute das Werk des Sechzigjährigen als eine große, geschlossene Einheit dar, in der ein Künstler und Mensch aus einem Guß sich den Zeitgenossen und der Nachwelt kundgab.

Nicht mit einem Schlage freilich hat dieser Meister das Königreich seiner persönlichen Kunstweise erobert. Auch in ihm war Ringen und Kämpfen, auch er erlebte die Notwendigkeit, sich durch das verwirrende Vielerlei der Eindrücke, die von allen Seiten auf ihn einstürmten, den Weg ins Freie, den Weg zu sich selbst zu bahnen.

Zu Anfang der siebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts, als Friedrich August Kaulbach den Entschluß faßte, sich dauernd in seiner Geburtsstadt niederzulassen, bot die Münchener Kunst, in der damals die Malerei die Schwesterkünste weit überragte, das Schauspiel des Kampfes zwischen verschiedenen, miteinander um die Herrschaft streitenden Richtungen. Noch stand sein Großoheim, der greise Wilhelm von Kaulbach, als Direktor der Akademie an der Spitze des offiziellen Kunstwesens; aber von dem großen Namen war nur ein Schatten übrig geblieben, obgleich der immer noch rüstige, geistesfrische und künstlerisch schlagfertige Meister keineswegs gesonnen war, den Kampf aufzugeben, den ihm die Erinnerung an seine ruhmvolle Vergangenheit auferlegte. Vor kurzem erst hatte die flammende Beredsamkeit, mit der er gegen die Heiligsprechung des spanischen Ketzerrichters Peter von Arbues einen künstlerischen Protest erhoben hatte, in ganz Deutschland Widerhall gefunden, und als bald darauf das Napoleonische Kaiserreich unter den wuchtigen Schlägen des geeinten Deutschland zusammenbrach, war es wieder Wilhelm von Kaulbachs schnellfertiger Griffel, der in dem „heiligen

deutschen Michel“ für die in gerechtem Zorn entbrannte germanische Volkskraft das entsprechende Sinnbild fand. Aber wie glücklich sich auch der Meister mit diesen und ähnlichen Schöpfungen immer noch der geistigen Strömung seiner Zeit, den Neigungen der großen Menge anzupassen wußte, so war doch in Wirklichkeit die Zeit für diese halb allegorisch-symbolische, halb tendenziös-satirische Kunst vorüber. Unter den Führern der künstlerischen Bewegung, die über die „philosophische“ Malerei längst hinweggeschritten war, zählte Wilhelm von Kaulbach trotz seiner gebietenden Stellung nicht mehr mit.

Abb. 1. Lorenz Gedon. (Zu Seite 16.)

War doch bereits um diese Zeit das Gestirn Karl von Pilotys, der im Gegensatz zu der philosophischen Geschichtsmalerei die realistische zum Siege und zu einer anscheinend für ewige Dauer begründeten Herrschaft gebracht hatte, in Gefahr, von einer neu aufstrebenden Schule verdunkelt zu werden, deren Haupt aus der Pilotys hervorgegangen war. Zu der Wirklichkeitsschilderung, die in allen großen und kleinen Zügen am lebenden und toten Modell haftete, hatte schon Piloty die starke Betonung der Farbe gesellt, ohne die der volle Eindruck des Lebens niemals erreicht werden kann. Aber so weit er auch im malerischen Handwerk über die ihm voraufgegangenen Generationen hinausgediehen war: er entsprach doch schon um die Wende der sechziger Jahre nicht mehr dem Sinne eines neuen Malergeschlechts, dessen Führer den reinen Kolorismus in den Vorder-

Abb. 2. Gruppe vom Künstlerfest in München 1876.
(Frau Gedon mit ihrem Sohne.) (Zu Seite 23 u. 24.)

grund ihrer Bestrebungen gerückt hatten. Aus Pilotys Werkstatt selbst war das malerische Genie hervorgegangen, das der staunenden Welt ein ungeahntes Märchenreich voll berauschender Farbenpracht und nie ermüdender Sinnenlust und Freude vorgaukelte: Hans Makart. Er bezauberte nicht bloß jene neue Menschheit, die sich in den fetten Jahren nach 1870 und 1871 zu einer gesteigerten Genußfreudigkeit angeregt fühlte und bald der übrigen Welt ihren Geschmack diktierte, sondern nicht minder die jungen Künstler um sich her, und manch einem von ihnen ist der Wettlauf mit dem genialen Farbenzauberer verhängnisvoll geworden. Selbst Piloty vermochte gegen die berückende Glut, die Makarts Leinwandflächen ausstrahlten, nicht unempfindlich zu bleiben. Er fühlte wohl, daß hier ein neuer Geist emporgekommen war, dem die nächste Zukunft gehörte, und er erachtete es nicht unter seiner Würde, der von Makart entrollten Fahne des Kolorismus zu folgen. Pilotys „Thusnelda im Triumphzuge des Germanicus" ist ein Denkmal dieses Umschwungs unter dem Einfluß seines Schülers, aber zugleich auch das letzte Wahrzeichen Pilotyscher Herrlichkeit.

Und Makart war es nicht allein, der dem Meister die Herrschaft streitig machte. Neben den pomphaften Farbenakkorden, die der Österreicher zu einer machtvoll wirkenden Symphonie zusammengestimmt hatte, machte sich bald auch eine feinere, zarter und sanfter klingende Tonart vernehmlich. Ein anderer Schüler Pilotys: Wilhelm Diez, der jedoch nur kurze Zeit die Unterweisung des Meisters genossen hatte, weil seine schlichte Natur von der, trotz allen realistischen Grundzügen sich doch theatralisch gebärdenden Geschichtsmalerei abgestoßen wurde, hatte sich in das deutsche Volksleben des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts vertieft, in das idyllische Bürgerleben der Renaissancezeit, aber auch in das bunte Treiben der Landsknechte und ihres Trosses und in das wilde Getümmel des Dreißigjährigen Krieges. An das nationale Element im Gegensatz zu dem Universalhistoriker Piloty dachte er dabei noch nicht. Das trat erst nach dem deutsch-französischen Kriege in den Vordergrund. Zunächst reizte Diez nur die Fülle schlechthin malerischer Motive, die er aus jenen Zeiten herausholen konnte, und er fand dafür auch einen Ausdruck, der sowohl in der Innerlichkeit, Wärme und individuellen Schärfe der Charakteristik wie in der koloristischen Stimmung von der Art Pilotys grundverschieden war. Ebensowenig hatte er aber auch mit dem prunkenden Vortrag Makarts etwas gemein. Wilhelm Diez und die Schüler, die sich bald um ihn sammelten, fanden ihre Freude im Kleinen. Dem geringen Umfang ihrer Bilder entsprach auch ihre zarte, subtile Ausführung, die zu der breiten, dekorativen Mache Makarts in schroffem Gegensatz stand. Grelle Noten wurden vermieden, die Lokalfarben vielmehr zu einer sanften Harmonie zusammengestimmt, die gewöhnlich von einem kühlen, silbergrauen Gesamtton beherrscht wurde. Das war eine Art zu malen, die einen feinfühlenden Geschmack doch noch mehr befriedigte als das tieftonige Farbenkonzert Makarts, das kein anderes Tempo kannte als das Fortissimo.

Neben dieser neu aufstrebenden, auf rein koloristische Ziele gerichteten Genremalerei führte auch die Landschaftsmalerei, mit den zum Teil nach den alten Niederländern, zumeist aber in der französischen Schule gebildeten Eduard Schleich und Adolf Lier an der Spitze, im damaligen Konzert der Münchener Malerei eine gewichtige Stimme. Und endlich stand als vereinzelte, aber bereits anerkannte Größe Franz Lenbach da, der die Kunst der Bildnismalerei durch das Studium der klassischen Meister von Grund aus erneuert hatte.

So vielgestaltig bereits war die Physiognomie des Münchener Kunstlebens, als Friedrich August Kaulbach ein Plätzchen darin zu erlangen suchte. Ein solides künstlerisches Rüstzeug brachte er mit sich. Denn er war aus der besten Schule gekommen, die sich jemand wünschen kann: aus der des Vaters, der mit liebevoller Sorge und nimmer ermüdendem Eifer die ersten Schritte des Knaben und Jünglings auf dem Wege der Kunst geleitet und überwacht hatte. Friedrich

Abb. 3. Ein Maitag. In der Königl. Gemäldegalerie zu Dresden. (Zu Seite 27.)

Kaulbach der Vater hatte die Grundlagen seiner Kunst in München gelegt und sich dort lange Jahre heimisch gefühlt, ehe er in Hannover einen Wirkungskreis fand, den er auch nach der Katastrophe des Jahres 1866 nicht aufzugeben brauchte. Im Jahre 1839 war er, erst siebzehn Jahre alt, nach München gekommen, und für ihn war es selbstverständlich, daß er in das Atelier seines Oheims trat, der damals schon mit raschen Schritten die Stufenleiter zur Höhe des Ruhmes er-

Abb. 4. Studienzeichnung nach einem Kinde. 1880. (Zu Seite 29.)

klommen hatte. Nach sechsjähriger Lehrzeit unternahm Friedrich Kaulbach die übliche Studienreise nach Italien und machte, wieder nach München zurückgekehrt, seinen ersten größeren Versuch auf dem Gebiete der Geschichtsmalerei, die zu jener Zeit nicht bloß als die führende Kunst, sondern als der Gipfel jeglicher Kunst überhaupt galt. Aber Friedrich Kaulbach war wie viele andere, die im gleichen Irrtum befangen waren, für diese Gattung der Malerei seiner innersten Veranlagung nach nicht geeignet. Weder jenes Erstlingsbild, das die Auffindung des erschlagenen Abel durch seine jammernden Eltern darstellt, noch seine späteren

Geschichtsbilder vermochten den uneingeschränkten Beifall der Zeitgenossen zu erringen, die freilich in Sachen der Historienmalerei ungemein kritisch gestimmt waren und nur das größte, entweder an Cornelius oder an Wilhelm Kaulbach genommene Maß an die Schöpfungen der Kleineren anlegten. König Maximilian II. dachte mit mehr Sympathie von Friedrich Kaulbach. Er beteiligte ihn an der Ausführung seines Lieblingsplanes: an den Gemälden für das Maximilianeum in München, die die Hauptepochen der Weltgeschichte in ihren Höhepunkten oder in ihren entscheidenden Persönlichkeiten darstellen sollten. Auf Kaulbach kam so-

Abb. 5. Studie nach einem Kinde. 1880. (Zu Seite 29.)

gar eine nach damaliger Ansicht ungemein dankbare Aufgabe: die Krönung Karls des Großen, und der Künstler entledigte sich ihrer auch mit Fleiß und Sorgfalt, so daß das Bild immer noch einen Ehrenplatz in der dreißig Nummern zählenden Bilderreihe behauptet. Aber mit vollem Herzen mag der Künstler nicht bei diesem Werke gewesen sein. Nicht auf das Allgemeine, nicht auf die Bewältigung großer Massen, auf die Entfaltung eines mannigfaltigen Pomps von Figuren und Beiwerk war seine innerste Neigung gerichtet, sondern auf das Persönliche, auf das Individuelle im Menschen. Sein eigentlicher Beruf zog ihn zur Bildnismalerei, ganz im Gegensatz zu seinem Lehrer und Oheim, dem das Allgemeine, Typische immer über dem Individuellen stand, und mit seinen Bildnissen, die durch zartsinnige, poetische Auffassung und durch geschmackvolle Anordnung auf-

fielen, erzielte er schnell so große Erfolge, daß er wohl ihnen zumeist seine Berufung als Hofmaler nach Hannover verdankte.

Noch in München hatte Friedrich Kaulbach einen Hausstand gegründet, und dort wurde ihm am 2. Juni 1850 der Sohn geboren, auf den mit dem Beruf für die Kunst überhaupt die väterliche Spezialbegabung für ein Einzelgebiet, die Bildnismalerei, übergegangen ist. Friedrich August Kaulbach ist also ein echtes „Münchner Kind'l", und darum mag es ihn auch nach mehreren Malerfahrten mit magischer Gewalt an die Isar gezogen haben, als es ihm darum zu tun war, irgendwo festen Fuß zu fassen. Er war vier Jahre alt, als seine Eltern nach Hannover übersiedelten; dort verlebte er seine ganze Jugendzeit bis zum achtzehnten Jahre. Nach beendeter Schulzeit nahm ihn der Vater ins Atelier, und so schnell lernte der begabte Knabe zeichnen und malen, daß der Erzieher kein Bedenken trug, ihn schon, nachdem er kaum die Schwelle des Jünglingsalters überschritten hatte, auf die Wanderschaft zu schicken.

Schon frühzeitig war in dem Knaben eine Neigung zum Romantischen erwacht, und für den Jüngling, der sich ein bestimmtes Wanderziel zu erwählen hatte, verkörperte sich das romantische Ideal zunächst im deutschen Mittelalter. Dies aber glaubte er nirgends so unverfälscht, noch so lebendig im alten Glanze

Abb. 6. Gewandstudie. 1876. Nach einer Zeichnung. (Zu Seite 40.)

Abb. 7. Modellstudie. 1876. Nach einer Zeichnung. (Zu Seite 40.)

zu finden wie in Nürnberg, und da sich damals die dortige Kunstschule eines hohen Ansehens erfreute, war die Reichsstadt, deren Herrlichkeit zu jener Zeit noch nicht von dem gefräßigen Ungeheuer der modernen Industrie mit ihren Raum- und Verkehrsbedürfnissen bedroht war, das nächste Ziel des Jünglings, der nach der „blauen Blume der Romantik" verlangte. An der Spitze der Nürnberger Kunstschule stand der geniale August von Kreling, ein Künstler von vielseitiger Begabung, dessen Anpassungstalent aber stärker war als seine ursprüngliche Kraft. Er war je nach Lust und Laune als Bildhauer, Maler und Illustrator tätig, und als Plastiker war er einer der ersten, der auch Modelle für das Kunstgewerbe schuf, freilich nur für jenen Zweig, der in Nürnberg von alters her in hoher Blüte stand und dessen Pflege zu den vornehmsten Obliegenheiten eines Direktors der dortigen Kunstschule gehörte: er zeichnete und modellierte nämlich Entwürfe zu Pokalen, Bechern und Humpen für Gold- und Silberschmiede „nach altdeutscher Art", d. h. in jener Stilart, die wir jetzt deutsche Renaissance nennen, allerdings nicht in strenger Nachbildung alter Vorbilder, sondern in der freieren Auffassung, die sich die Romantik der zwanziger und dreißiger Jahre von dem altdeutschen Wesen, das sie wiederzubeleben suchte, gebildet hatte. Als Bildhauer war August von Kreling ein Schüler Schwanthalers gewesen, und als er später in der Malerei seinen eigentlichen Beruf zu erkennen glaubte, schloß er sich mit Begeisterung an Cornelius an, von dessen innerem Wesen er aber so wenig erfaßte, daß er sich später ebenso willig dem Einfluß Wilhelm von Kaulbachs hingab. In dessen geschmeidiger, dem Auge schmeichelnder, aber immer nur die Oberfläche der Dinge streifender Darstellungsmanier bewegt sich auch das Werk Krelings, das seinen Namen noch einige Zeit nach seinem Tode lebendig erhalten hat: seine Illu-

strationen zu Goethes Faust. Von dem Geist der Dichtung ist in ihnen freilich so gut wie nichts zu spüren; aber die kalligraphische Eleganz der Zeichnung, die damals noch als etwas Außergewöhnliches und Staunenswertes galt, verschaffte ihnen einen Erfolg, den wir heute schwer begreifen.

Geringeren Beifall fanden Krelings plastische Werke, seine Denkmäler und Brunnen-Entwürfe, denen man einen zu stark ausgeprägten Hang zum Malerischen zum Vorwurf machte. In dieser Betonung des malerischen Elements in der

Abb. 8. Studienkopf. 1878. Nach einer Zeichnung. (Zu Seite 40.)

Plastik war Kreling seiner Zeit vorausgeeilt. Heute würde niemand mehr an seinen Bestrebungen Anstoß nehmen, und es scheint, daß sie wenigstens von seinen Schülern verstanden wurden, die mit großer Verehrung an ihm hingen. Durch seine Lehrtätigkeit hat er denn auch eine größere Bedeutung erlangt als durch sein künstlerisches Schaffen, das übrigens durch sein unstetes Temperament und zuletzt auch durch schwere körperliche Leiden vielfach beeinträchtigt wurde. Als Lehrer wirkte er höchst anregend und fördernd, und seine Schüler wissen nicht genug den Eifer zu rühmen, mit dem er sich jedes einzelnen annahm. Dabei griff er nicht etwa herrisch in die Entwicklung des einzelnen ein, sondern suchte jeden, bisweilen durch energische Mittel, zu früher Selbständigkeit zu erziehen.

Abb. 9. Aktstudien. 1879. (Zu Seite 40.)

Neben diesem Manne, in dem sich die verschiedenen Richtungen der neuromantischen deutschen Kunst vereinigten, und der darum den im geheimen aufgeblühten Neigungen des jungen Hannoveraners ganz besonders entsprach, war für Kaulbach der kurz vorher aus München berufene „Malprofessor" Karl Raupp die wichtigste Persönlichkeit unter den Lehrern der Kunstschule. Ein Schüler Pilotys, brachte Raupp aus dessen Atelier das Geheimnis der glänzenden, von aller Welt bewunderten Maltechnik mit, und möglichst schnell malen zu lernen, war wie heute auch damals schon der sehnlichste Wunsch aller strebsamen Jünglinge, die ihre Gedanken und Absichten durch die Farbe veranschaulichen wollen. Der junge Kaulbach war viel besser vorbereitet nach Nürnberg gekommen als die

meisten seiner Genossen, von denen einige völlig hilflos dastanden und erst durch die gewaltsame Methode Krelings zur Selbsthilfe angespornt wurden. Auf der soliden Grundlage, die er in der Werkstatt seines Vaters gelegt, konnte er im ruhigen Fortschreiten weiter bauen, und so befestigt war diese Grundlage, daß sie durch andere Lehrer nicht mehr wesentlich umgestaltet werden konnte. Gern und freudig hat er immer bekannt, daß er das Meiste seines Könnens seinem Vater verdankt, mit dem er auch später, selbst wenn sie räumlich weit voneinander getrennt waren, im engsten künstlerischen Zusammenhang blieb.

Von den Kunstjüngern, die gleichzeitig mit Kaulbach ihre Studien bei Kreling und Raupp machten, neben denen auch noch der treffliche Zeichner und Kenner altdeutscher Malerei und Bildnerei Friedrich Wanderer als Lehrer von Bedeutung war, haben sich manche später einen geachteten Namen erworben; so besonders Ludwig Löfftz, nachmals selbst einer der hervorragendsten und gesuchtesten „Malprofessoren" in München, zeitweilig auch als Kaulbachs Nachfolger Direktor der Münchener Kunstakademie. Mehr als der Verkehr mit den Genossen reizte Kaulbach aber die Umgebung Nürnbergs, in der er sich, die Erfüllung seiner Jugendträume erlebend, nach Herzenslust bewegen und träumen konnte. Aus den mittelalterlichen Winkeln der Stadt, aus den Höfen der Patrizierhäuser, von den Türmen und Söllern der Burg, aus den Gärtchen vor den Mauern und den umbuschten Wällen und Wallgräben strömte ihm eine Fülle malerischer Motive zu, die er in seinen Skizzenbüchern festzuhalten nicht versäumte. In seiner Phantasie belebte er diese Stätten mit den Gestalten, die sie zur Zeit ihres unversehrten Glanzes gesehen, mit Rittern, Patriziern und Bürgern und vor allem wohl mit minniglichen Mägdelein, die andächtig zur Kirche gingen oder gedankenvoll im prangenden Frühlingsgrün lustwandelten oder gar vom Söller herab errötend dem fremden Ankömmling den Willkommensgruß boten. Gelegentlich fanden diese Träume wohl auch in Studienblättern Gestaltung. Aber der an strenge Selbstzucht ge-

Abb. 10. Aktstudien. 1879. (Zu Seite 40.)

wöhnte Kunstjünger fühlte sich noch nicht stark genug, um mit solchen Versuchen in die Öffentlichkeit zu treten.

Nach zweijährigem Aufenthalt in Nürnberg kehrte Kaulbach wieder in das Vaterhaus nach Hannover zurück, und in der nächsten Zeit malte er teils im Atelier seines Vaters, teils in Dresden, wo er in der dortigen Galerie viel kopierte und dadurch zuerst die innige Bekanntschaft mit den alten Meistern machte, die später auf seine Kunst von stärkerem Einfluß geworden sind als alle Lebenden zusammengenommen. In Hannover schloß er auch einen Herzensbund mit der Tochter des dortigen Lehrers Ernst Lahmeyer, und um dem Ziel seines Wunsches baldigst nahe zu kommen, mußte er an die Begründung einer eigenen Existenz denken. Er glaubte sie am ehesten in seiner Geburtsstadt München zu finden und machte zunächst einen Versuch, indem er sich 1871 auf einige Monate dort niederließ. Zu einem der bekannten Meister zu weiterer Ausbildung in die Lehre zu gehen, hielt er nicht mehr für nötig. Nicht aus Überhebung oder aus allzu starkem Vertrauen in die bereits gewonnenen Kräfte, sondern aus Scheu vor der Berührung mit Fremdem, das ihn vielleicht an dem künstlerischen Ziel, das ihm bereits fest vor Augen stand, hätte irre machen können. Er vermied den Besuch der Akademie, deren Direktor damals sein Großoheim war, pflegte auch keinen allzu regen persönlichen Verkehr mit dem berühmten Verwandten, und ebensowenig ist er jemals in ein Schülerverhältnis zu Piloty oder zu Diez getreten. Wenn Kaulbachs koloristische Ausdrucksweise und seine Art intimer Charakteristik mit der Diezens in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre eine gewisse Verwandtschaft hatte, so ist das aus der Quelle zu erklären, aus der beide geschöpft haben. Denn nicht von seinem Lehrer Piloty, sondern von den alten Niederländern und Deutschen hat Diez jene koloristischen Feinheiten, jene lebensvolle Art der Darstellung, jene scharfe und oft humorvolle Charakterisierungskunst gelernt, die ihn zum Haupte einer Schule gemacht haben, die den alten Ruhm der Pilotyschen schnell verdunkelte und noch jetzt in allerlei Verzweigungen in München die Geltung behauptet. Auf demselben Wege wie Diez war auch Kaulbach zu einer ähnlichen Natur- und Kunstauffassung gekommen, und er suchte sie in kleinen Genrebildern und Einzelfiguren in altdeutscher Tracht zur Geltung zu bringen, die bald solchen Beifall

Abb. 11. Studie zu einer Römerin. 1879. (Zu Seite 40.)

fanden, daß der junge Künstler es daraufhin wagen wollte, in München ein eigenes Heim zu gründen.

Nachdem er sich in Hannover verheiratet, kehrte er 1872 mit seiner jungen Frau in die bayerische Hauptstadt zurück, und es gelang ihm wirklich, sich die Gunst der Kunsthändler wie des kaufenden Publikums so sehr zu erringen, daß er schon nach Jahresfrist in den Stand gesetzt war, einen lang gehegten Wunsch zu verwirklichen und die erste Reise nach Italien zu unternehmen, die ihn freilich nur bis nach Venedig führte. Aber schon dort gab es so viel zu sehen, zu studieren und zu kopieren, daß er vollauf zu tun hatte, um die zunächst empfangenen Eindrücke zu verarbeiten. Ein Wandel in Kaulbachs künstlerischen Grundanschauungen trat aber durch diese ersten Einblicke in eine neue Kunstwelt, die unendlich glänzender war als die der deutschen Renaissance, noch nicht ein. Nur sein Kolorit gewann an Reichtum und größerer Freudigkeit, und auf der koloristischen Seite lagen auch die Vorteile einer zweiten Reise nach Italien im nächsten Jahre (1874), die er bis nach Neapel ausdehnen konnte.

Inzwischen hatten Künstler und Publikum in München mehr und mehr Verständnis für die eigentümlichen, lange verkannten und mißachteten Schönheiten der deutschen Renaissance gefunden, und es dauerte nicht mehr lange, bis die Begeisterung für die „Werke der Väter" in hellen Flammen aufloderte. Um so mehr hatte Kaulbach Ursache, an den Idealen seiner Jugend festzuhalten, und um so eifriger war er bei der Arbeit, alle Pläne, mit denen er sich trug, zu Bildern auszugestalten, die Welt der verklungenen Jahrhunderte wieder lebendig zu machen. Noch mehr bestärkt wurde er in seinen Bestrebungen, als er, der sich anfangs von dem Künstlertreiben in München ziemlich abseits gehalten hatte, die Bekanntschaft des genialen Lorenz Gedon machte, mit dem ihn bald ein inniges Freundschaftsband verknüpfte, das nur durch den frühen Tod Gedons zerrissen wurde.

Als Bildner in Holz und Stein, als Dekorateur und später auch als Architekt tätig, war Lorenz Gedon der erste gewesen, der die malerischen Reize der deutschen Kunst des sechzehnten Jahrhunderts in München wieder zu Ehren gebracht hatte. In dem 1872 vollendeten Palais für den damaligen Freiherrn von Schack in der Brienner Straße zeigte er den Münchenern, welche Fülle malerischer Kraft und zugleich welche Anmut in den lange für wirr und geschmacklos, ja für barbarisch gehaltenen Formen der deutschen Renaissance lag. Was als stillos gegolten hatte, wurde zum alleinseligmachenden Stil, als 1876 die deutsche Kunstgewerbeausstellung in München, deren innere Ausschmückung in der Hauptsache Gedons Werk war, eine große Zahl der erlesensten Kunstwerke des fünfzehnten, sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts vereinigte. Das wirkte auf Künstler und Publikum wie eine neue Offenbarung; der Eindruck war überwältigend. Um diese Zeit etwa ist das Bild entstanden, in dem uns Kaulbach die charaktervollen Züge seines Freundes überliefert hat (Abb. 1).

Aber wie groß auch Gedons Anteil an diesem Umschwung war: er war doch keineswegs das Werk eines einzelnen, sondern allmählich durch die glücklich veränderten Zeitverhältnisse herbeigeführt worden. Die Ereignisse des Jahres 1870 und 1871 und ihre glorreichen Errungenschaften — Kaiser und Reich — hatten die Herzen unseres Volkes mit so stolzem Hochgefühl erfüllt, daß es nun auch ohne bittere Empfindungen in die Vergangenheit zurückblicken konnte. Man hatte jetzt das Recht, die Erinnerung an die Zeiten trauriger Zerrissenheit und Ohnmacht zurückzudrängen, und ließ gern den Blick an den erhebenden Bildern altdeutscher Kaiserherrlichkeit oder an den lieblichen Idyllen ritterlichen und bürgerlichen Familienlebens, an den bunten Volkstrachten und Volksbelustigungen haften. Mehr und mehr wuchs auch das Verständnis für Kaulbachs anmutige Kunst, die den Geist altdeutschen Wesens in den Mauern Nürnbergs eingesogen hatte, und bald wurde der Künstler selbst, trotz seiner Scheu vor der Öffentlichkeit, in das bunte Getriebe des Münchener Künstlerlebens, in seine Parteiungen und Kämpfe hineingezogen.

Abb. 12. Schützenlisl. 1881.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 41.)

Schon im Anfang des Jahres 1873, als die Münchener Künstlergenossenschaft über ihre Beteiligung an der Wiener Weltausstellung beriet, war von einigen klugen Köpfen die Frage aufgeworfen worden, ob man sich allein mit der Füllung der zugewiesenen Räume mit Bildern und Bildwerken begnügen und nicht vielmehr auch den Versuch machen sollte, durch eine künstlerische Ausschmückung der kahlen Ausstellungssäle einen wirkungsvolleren Hintergrund für die Kunstwerke zu schaffen. Der damalige Wortführer der Münchener Künstlergenossenschaft, der Architekturmaler Konrad Hoff, bekämpfte diesen Vorschlag jedoch mit allen Mitteln der Grobheit, die ihm reichlich zu Gebote stand, und äußerte sich höchst wegwerfend über die „Allotria", die man auf die vorgeschlagene Weise mit der Kunst, die nur durch sich selbst wirken soll, zu treiben sich erkühnen wollte. Das Schlagwort „Allotria" wurde nicht vergessen, und auf Anregung eines Beamten der Kunstakademie, des Rats Weber, wurde unter diesem Namen eine zwanglose Künstlervereinigung begründet, die sich zunächst aus den von dem Generalgewaltigen der Genossenschaft Gemaßregelten zusammensetzte. Gedon war der erste da-

Abb. 13. Aus der Schützenzeitung zum Münchener Schützenfest. 1885. (Zu Seite 41.)

bei, und mit ihm Kaulbach, in erster Reihe auch Wilhelm Diez und alle seine damaligen und späteren Schüler: Löfftz, Piglhein, Holmberg, Räuber, Weiser, Ernst Zimmermann, G. Kuehl und andere, und bald fanden sich auch die besten Künstler aus der Schule Pilotys ein: Lenbach, Defregger, Gabl, Wopfner, Lossow und Makart. Der Humorist Oberländer gehörte schon seinem Berufe nach zu einem Verein, der sich die Bekämpfung des Zopfes in jeglicher Gestalt zur Hauptaufgabe gemacht hatte, und Arnold Böcklin schloß sich schon aus Prinzip einer Vereinigung an, von der ein freierer, frischerer Luftzug im Münchener Kunstleben zu erwarten war.

War es nun der ungebundene Geist froher Laune, der die Mitglieder der „Allotria" als oberstes Hausgesetz im Vereinslokal beherrschte, oder war es der allgemeine Genius loci seiner Geburtsstadt, der in Kaulbach plötzlich eine neue Seite seiner Kunst erweckte, als er sich kaum erst ein kleines, bald vielumstrittenes Sondergebiet erobert hatte? Während er draußen für die Gönner seiner Kunst kleine Bildnisse, Genrebilder und Einzelfiguren in altdeutscher Art, in romantischer Auffassung und mit zarter, poetischer Empfindung malte, ergötzte er den intimen Kreis der „Allotria" durch Federzeichnungen, in denen er die Gestalt

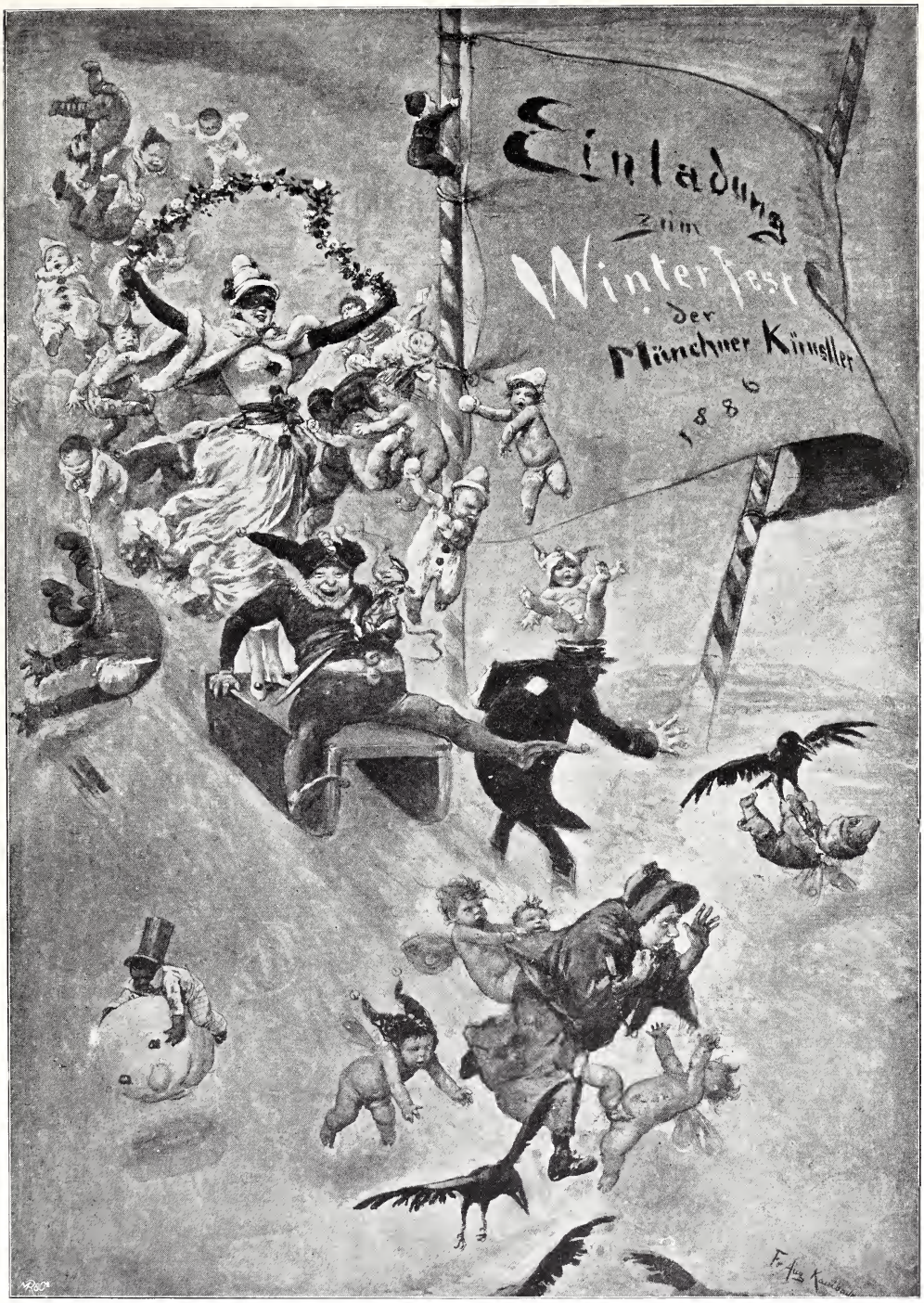

Abb. 14. Einladung zum Münchener Künstlerfest. 1886.
Photographie-Verlag der Photographischen Union in München. (Zu Seite 41.)

und die Eigenart jedes einzelnen Mitgliedes ungemein draſtiſch karikierte und bald auch die Hauptereigniſſe im Vereinsleben und die Betätigung der Mitglieder im öffentlichen Kunſtleben Münchens mit ſatiriſchem Griffel gloſſierte, wobei er ſich übrigens ſelbſt ebenſowenig ſchonte wie die anderen.

Dieſe Karikaturen, die in der von dem Vereinspoeten, dem Maler Guſtav Schwabenmajer, redigierten Kneipzeitung erſchienen und nur den Mitgliedern zugänglich waren, ſind allmählich zu einer ſtattlichen Reihe angewachſen. Ins größere Publikum ſind ſie wohl erſt gedrungen, als der nach und nach zu einem wichtigen Faktor im Münchener Kunſtleben herangewachſene Verein 1893 das zwanzigjährige Jubiläum ſeines Beſtehens feierte und ein Teil der köſtlichen Schätze ſeines Kneipzeitungshumors veröffentlicht wurde. Der Ruhm der von Kaulbachs ſatiriſchem Stift getroffenen Größen ſtand damals bereits ſo feſt, daß nie-

Abb. 15. Aus der Kneipzeitung der „Allotria". 1886. (Zu Seite 41.)

mand mehr ihre Erſchütterung durch ſolche Indiskretionen zu befürchten brauchte. In den ſiebziger und achtziger Jahren wurden ſie aber noch ſorgfältig geheim gehalten, zumeiſt auf Betrieb des Künſtlers ſelbſt. Denn Kaulbach hielt das Publikum noch nicht reif für ſolche künſtleriſchen Freiheiten, die nichts und niemand ſchonten und bisweilen auch die wirklichen künſtleriſchen Schwächen der Getroffenen erbarmungslos bloßlegten. Auch lag es ihm in ſeiner Beſcheidenheit fern, mit den Künſtlern, die in der Karikatur ihren Beruf gefunden hatten, beſonders mit den ihm naheſtehenden Oberländer und Wilhelm Buſch, öffentlich zu wetteifern.

Freund Gedon hat in der Galerie dieſer Karikaturen in den ſiebziger Jahren die hervorragendſte Rolle geſpielt. Und gerade da hat Kaulbach ihn am ärgſten verſpottet, wo er ſich mit ihm am innigſten verbunden fühlte: in ſeinen Beſtrebungen, die auf die Wiederbelebung altdeutſcher Kunſt und der dadurch zu erhoffenden Erneuerung des zeitgenöſſiſchen Kunſtgewerbes gerichtet waren. So

hat der Spötter Gedon einmal in ritterlicher Eisenrüstung als Schildhalter eines Wappens darstellt, dessen Helmzier eine Schnecke bildet, in Anspielung auf Gedons Kneipnamen „der Schnecken-Trottel", den er von den am Schackschen Palais und anderswo angebrachten schneckenförmigen Voluten erhalten hatte. Auf einer anderen

Abb. 16. Die Schönheit im Wechsel der Stunden.
Zeichnung für eine Festzeitung. 1886. (Zu Seite 41.)

Karikatur, die an die deutsche Kunstgewerbeausstellung von 1876 anknüpfte, deren großartiges Gelingen alle Beteiligten mit berechtigtem Hochgefühl erfüllte, sieht man Gedon in der Funktion eines mit einer Klistierspritze bewaffneten, ängstlich nach der Uhr sehenden Arztes, der den Pulsschlag eines auf dem Schoße des wohlgenährten Rudolf Seitz strampelnden, höchst mißgestalteten Balges prüft — der Balg sollte das noch tief im argen liegende Kunstgewerbe symbolisieren.

Solche und ähnliche Sprünge einer grotesken Künstlerlaune nahm natürlich keiner von den Allotria-Genossen übel. Um so weniger, als sie sich im Ernste eins wußten.

Jener Kunstgewerbeausstellung, in der sich die im stillen gereiften Kräfte zum erstenmal aller Welt offenbarten, war in der Karnevalszeit des Jahres 1876 ein Fest voraufgegangen, das die Begeisterung für die wieder zum Leben erweckte Renaissancekunst auch in die weiteren Kreise des Münchener Publikums trug. Es war eine Art Generalprobe auf das Gelingen der Ausstellung, und sie fiel nicht bloß äußerlich glänzend aus, sondern machte auf alle Teilnehmer einen so tiefen Eindruck, daß man sich von der Befruchtung der modernen Kunst durch die Gedanken der Altvorderen einen hohen Aufschwung und ein langanhaltendes Gedeihen aller Zweige der Kunst und des Kunsthandwerkes versprach. Diesem Feste, das von der Münchener Künstlerschaft unter hervorragender Beteiligung der „Allotria" im Odeon veranstaltet wurde, war der Gedanke zugrunde gelegt worden, die vielfältige Pracht, die etwa gegen die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts die Hofhaltung Kaiser Karls V. beherrschte, wenigstens in der Illusion einer heiteren Maskerade für einen Abend und eine Nacht lebendig zu machen. In der Ver-

Abb. 17. Einladungskarte zum Künstlerfest. 1887. (Zu Seite 40.)

Abb. 18. Lenbach als Bismarckmaler.
Karikatur aus der Kneipzeitung der „Allotria". 1885. (Zu Seite 40.)

anstaltung solcher Feste hat die Münchener Künstlerschaft, seitdem sie ihren Vereinigungspunkt in einer Korporation gefunden hatte, immer ein besonderes Geschick gezeigt, und stets hat sie es namentlich auch verstanden, für diese heiteren Zwecke eine stattliche Zahl schöner und anmutiger Frauen und Mädchen mobil zu machen. So war es auch bei jenem denkwürdigen Feste am Hofe Kaiser Karls V., und als man die Pracht der Gewänder sah, in die sich die Träger und Trägerinnen mit erstaunlichem Geschick hineingefunden hatten, als ob sie nie etwas anderes an sich gehabt hätten, konnte und wollte man diese flüchtige Herrlichkeit nicht fahren lassen, ohne sie wenigstens im Bilde festzuhalten. Einer der eifrigsten bei diesem Werke war wiederum Kaulbach, der sich auch um die Anordnung des ganzen Festes hervorragend verdient gemacht hatte. Die frühe Übung, die er sich in der Werkstatt des Vaters erworben, begünstigte wohl die Leichtigkeit und Schnelligkeit seiner Gestaltungskraft, die aber niemals in Flüchtigkeit ausartete, wenn es sich um Aufgaben handelte, bei denen der volle Ernst des Künstlers aufgeboten werden mußte.

Für seinen Teil suchte Kaulbach die Erinnerung an das Künstlerfest von 1876, bei dem Ritter, Knappen, Landsknechte, Patrizier und fahrendes Volk, Ritterfrauen, Edelfräulein und Bürgertöchter in buntem Getümmel vor den schönheitstrunkenen Augen der Künstler vorbeiflogen, durch ein Bildnis seiner Schwägerin in der Tracht eines Burgfräuleins und das der Frau Gedon mit ihrem Knaben festzuhalten. Das Porträt der Schwägerin wurde wegen seiner reichen koloristischen Vorzüge besonders beifällig aufgenommen, und fand, als es später durch Farbendruck vervielfältigt wurde, eine so große Verbreitung, daß dieses Werk Kaulbachs Namen wohl zuerst weiteren Kreisen bekannt gemacht hat. Friedrich Pecht rühmte von ihm, daß es zwar an Makart erinnere, diesen aber zugleich verbessert habe. Vor dem Bilde der Frau Gedon (Abb. 2), die zu dem Feste in

Abb. 19. Karikatur aus der Kneipzeitung der „Allotria". (Zu Seite 41.)

der Tracht einer königlichen Burgfrau mit einem Krönlein auf dem Haupte erschienen war, wird man an jene königlichen Frauen des Mittelalters erinnert, die nach dem frühen Tode des Gemahls mit zäher Entschlossenheit das Erbe der Söhne verteidigten. Auch aus den Zügen dieser blassen, schlanken Frau, die mit der Rechten die Hand des Sohnes umschließt, der das väterliche Schwert im Arm hält, leuchtet solche Entschlossenheit. Über den nächsten, auf bildnismäßige Darstellung gerichteten Zweck hinaus hat Kaulbach die Gruppe zu einem Genrebild gestaltet, bei dessen Auffassung und Komposition neben der altdeutschen Grundstimmung auch venezianische Erinnerungen in ihm lebendig wurden. Wie die italienischen Meister des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts hinter den Sitzen ihrer thronenden Madonnen gern farbenreiche Teppiche anbrachten, die von einem Baldachin herabfielen, ward auch hier hinter der Gruppe ein feingemusterter orientalischer Teppich aufgespannt, der aber nicht den ganzen Hintergrund verdeckt, sondern rechts und links, über die Burgmauer hinweg, den Blick in eine von einem Fluß durchzogene, waldige Hügellandschaft freiläßt.

Auf die Mitwirkung der Landschaft in seinen romantischen Stimmungsbildern hatte Kaulbach schon frühzeitig ein großes Gewicht gelegt und besonders in der italienischen Natur eifrige Studien gemacht, die er auch in späteren Jahren bis in die neueste Zeit unablässig fortgesetzt hat, darum eben ist den landschaftlichen Hintergründen seiner Bildnisse und Genreszenen stets jener individuelle Reiz eigen, der dem beständigen Verkehr mit der Natur entspringt. Gelegentlich hat Kaulbach, wie wir später sehen werden, seine landschaftlichen Studien und Skizzen auch zu abgeschlossenen Bildern mit und ohne Staffage ausgestaltet, und mit ihnen darf er auch einen Platz in der ersten Reihe der deutschen Landschaftsmaler beanspruchen.

Das Bildnis der Frau Gedon ist in seiner Auffassung wie in seinem Stimmungsgehalt bezeichnend für die stattliche Reihe der Genrebilder, die Kaulbach teils vor jenem, für die Münchener Kunst epochemachenden Kostümfest, teils in den darauffolgenden Jahren bis etwa 1880 gemalt hat. Bald auf einen fein humoristischen, bald auf einen empfindsamen Ton gestimmt, hielten sie sich in ihrer gesunden Lebenswärme frei von jener faden, süßlichen Romantik, die sich schließlich in puppenhafte Kostümmalerei verlor und schnell genug die ganze altdeutsche Richtung in Mißkredit brachte. Aus den Titeln dieser Bilder Kaulbachs — Mutterfreude, die Lautenspielerin, Träumerei, das Burgfräulein mit dem Pokal, das Liebespaar im Walde, der Spaziergang — läßt sich wohl auf ihren Inhalt, auf das rein Gegenständliche schließen; aber die Fülle zartsinniger Poesie, heiterer, gemütvoller Anmut und reicher Empfindung, die aus diesen Bildern zum Herzen des Beschauers strömt, läßt sich nicht in Worte fassen. Selbst ein gleich begabter Dichter würde einigermaßen ratlos davorstehen, wenn er ihren Stimmungsgehalt erschöpfen und uns die Träger dieser Stimmungen greifbar vor Augen

führen sollte. Hier hat man das Gefühl, daß auch der Poesie eine Grenze gezogen ist, daß aber der Maler, der zugleich ein Dichter ist, veranschaulichen kann, was dem Dichter versagt ist; daß er durch seine plastische und malerische Gestaltungskraft, die das sinnliche Bild in lebendiger Rundung und lebenswahren Farben zeigt, zugleich auch poetische und musikalische Empfindungen in der Seele des Beschauers zu erwecken vermag.

Der Minne Lust und Leid — das Leid aber nur in kleiner Dosis zugemessen — das ist die Grundstimmung der meisten dieser Bilder, namentlich der Einzelfiguren sinnender Mädchen, die allein mit ihren Träumen in blühender Frühlingslandschaft lustwandeln. Dieses reiche Maß ernster, von einem gesteigerten Seelenleben zeugender Empfindsamkeit ist auch später, nachdem der Künstler die Renaissancetracht beiseite gelegt und mit ihr die altdeutschen Tendenzen verlassen hatte, allen Frauengestalten Kaulbachs eigen geblieben, in denen er eine poetische oder musikalische Stimmung im Zusammenklang mit der landschaftlichen Umgebung verkörpern wollte.

Daß sich Kaulbach trotz der Empfindsamkeit und dem romantischen Grundzug seiner Frauen- und Mädchengestalten von der Schar der übrigen Renaissance- und Kostümmaler durch seine gesundere Auffassung und vornehmlich durch sein redliches Naturstudium unterschied, wurde schon damals von feinfühligen Kritikern erkannt, und diesen Eigenschaften verdankte er es, daß er das erste Stadium seiner künstlerischen Entwicklung durchlaufen konnte, ohne einen abgestandenen Rest mit in seine künstlerische Zukunft hinüberzunehmen, während viele andere in jener Entwicklung stecken geblieben und darum längst vergessen sind.

Am klarsten hat Friedrich Pecht zu jener Zeit den gesunden Kern in Kaulbachs Kunst erkannt und auch die Sicherheit und Vielseitigkeit seines durch gründliche Studien gewonnenen, koloristischen Könnens herausgefühlt, das freilich damals auch, wie bei der schmiegsamen Natur des Künstlers erklärlich ist, die Einflüsse seiner nächsten Umgebung widerspiegelte. Nachdem Pecht in einer etwa 1878 geschriebenen Charakteristik des Künstlers dessen bevorzugtes Darstellungsgebiet — „die Verherrlichung der Frauen, aber höchstens bis zum fünfundzwanzigsten Jahre“ — gekennzeichnet, schildert er treffend seine ungewöhnlichen koloristischen Fähigkeiten: „Meister des Helldunkels und Kolorits überhaupt, voll

Abb. 20. Spottbild. (Zu Seite 41.)

Abb. 21. Lautenschlägerin. In der Kaiserlichen Gemäldegalerie zu Wien.
(Zu Seite 42.)

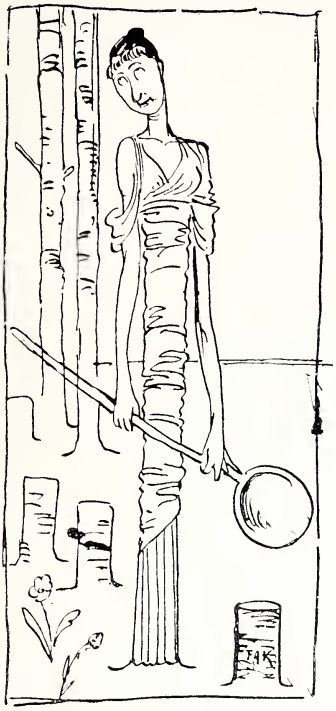

Abb. 22.
Karikatur auf die Lautenschlägerin (Abb. 21). Aus der Kneipzeitung der „Allotria". (Zu Seite 43.)

gesunder Süßigkeit und Lichtfülle der Karnation, trefflich alle Kontraste der Behandlung in Schmuck, Blumen, Gewändern allerart zur Erzielung größerer Weichheit des Fleisches benutzend, hat Kaulbach dabei auch häufige Einflüsse von Makart, Max und Lenbach erfahren. Noch mehr hat er sich doch an Rembrandt und Rubens gebildet und so nach und nach einen durchaus selbständigen Stil sich geschaffen, dessen malerische Freiheit der Behandlung und Delikatesse zugleich seinen Bildern einen unbestreitbaren sehr bedeutenden künstlerischen Wert geben ... Aber auch bei seinen zahlreichen Zeichnungen hat seine genaue Kenntnis und geschmackvolle Darstellung des Mittelalters Kaulbach unter den beliebtesten Illustratoren einen Platz erobert, um so mehr, als er seine Produktion von Jahr zu Jahr unstreitig mehr vertieft und künstlerisch wertvoller macht, so daß er jetzt zweifellos nicht nur der beliebteste, sondern auch der gediegenste Vertreter des Frauenkultus ist, den wir dermal in Deutschland besitzen, gleich fern von süßlicher Idealisierung wie voll von bezaubernder Naturfrische und Mannigfaltigkeit."

Als Pecht diese Charakteristik niederschrieb, bei der nur der wichtige Einfluß der Venezianer auf Kaulbach, der nachhaltigste unter allen, außer acht gelassen ist, hatte der Künstler noch nicht sein letztes Wort auf dem damals vorzugsweise von ihm gepflegten Gebiet der Renaissancemalerei gesprochen. Er war aber schon bei der Arbeit, den ganzen Gewinn, den er aus dem Studium der altdeutschen Meister, der Italiener des sechzehnten und der Niederländer des siebzehnten Jahrhunderts gezogen, in einem Bilde zusammenzufassen, das an Umfang der Komposition und an Zahl der darin verwebten Figuren alle seine früheren Schöpfungen übertreffen sollte. Im Jahre 1879 war es vollendet, und jetzt prangt es unter dem Namen „Ein Maitag" in der Dresdener Galerie, das glänzendste und charaktervollste Denkmal einer Epoche in der deutschen Malerei des neunzehnten Jahrhunderts, von der man sich eine unabsehbar lange Dauer versprochen hatte, die aber nach einem kurzen Traum von Herrlichkeit und Pracht ein rasches Ende finden sollte (Abb. 3).

Fast alle Gestalten, die zuvor auf Bildern des Künstlers vereinzelt erschienen waren, finden wir hier vereinigt. An einem schönen Frühlingstage haben sich die Mitglieder einer in drei Generationen blühenden Familie zu froher Gemeinschaft in einem weiten Garten hinter dem Hause zueinander gesellt. Rechts im Schatten alter Bäume, der durch jüngeren Nachwuchs vermehrt worden ist, hat man die Tafel gerichtet, an der noch die Mehrzahl der Tischgenossen nach beendigter Mahlzeit versammelt ist. Eine junge Dame in weißem Gewande

Abb. 23.
Karikatur aus der Kneipzeitung der „Allotria". (Zu Seite 43.)

hat die Tafelrunde bereits verlassen und ist zu einer Schar kleiner Buben und Mädchen herangetreten, die in ihrem Spiele innegehalten haben, um die Kirschen in Empfang zu nehmen, die das Fräulein aus einem Körbchen verteilt. Ganz links wirbelt noch ein älteres Mädchen mit einem Knaben im tollen Tanz herum. Die Trachten der Erwachsenen wie die der Kinder sind die der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts, wie sie damals vornehmlich in den Niederlanden üblich waren, und an die niederländischen Maler, an Rubens und van Dyck, an Frans Hals und an Terborch zugleich erinnert auch das reiche, blumige Kolorit, erinnert die Charakteristik, die die ganze Stufenleiter vom Derbkomischen zum Würdevollen,

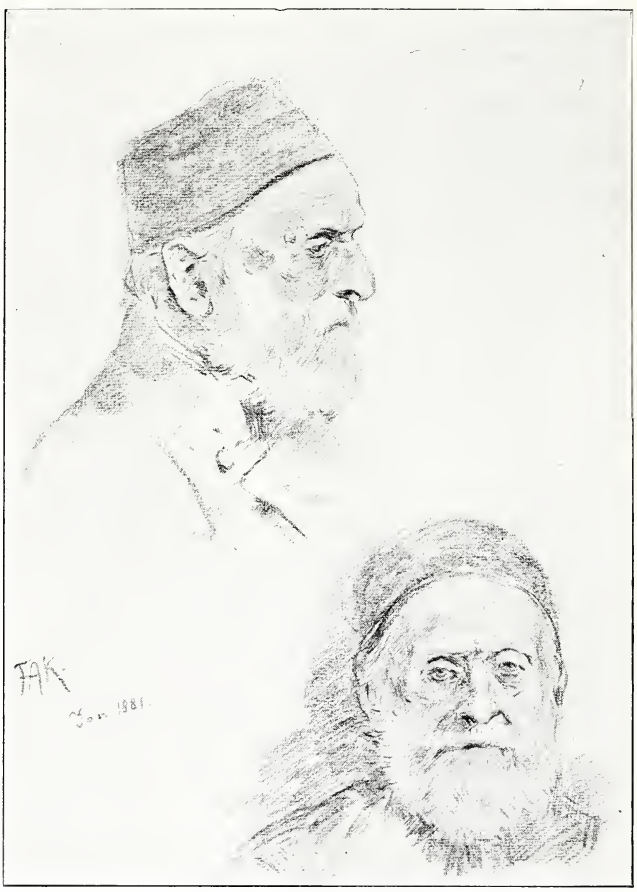

Abb. 24. Bildnisstudien. 1881.

vom Phlegmatischen zum Empfindsamen durchläuft. Wenn man sich aber die Gesichter der jungen Frauen und Mädchen und auch die der Kinder näher betrachtet, fühlt man doch die Selbständigkeit des modernen Malers heraus, die aus langjährigem Studium der umgebenden Menschen gewonnen war. Und ebenso selbständig ist die Behandlung der Landschaft, die ein durchaus modernes Naturempfinden verrät und in ihrem lichten, freudigen Ton nicht an die spezielle Art irgendeines der alten Meister erinnert.

Was diesem Bilde noch einen ganz besonderen Charakter gibt, ist die liebevolle Sorgfalt, mit der sich Kaulbach in das Studium der Kinderwelt versenkt hat. Ein jeder und eine jede der Kleinen ist sichtlich einem lebenden Exemplar nachgebildet, dessen Temperament und seelische Eigenart der Künstler erst in

ſcharfer Beobachtung ergründet hat. Wie ſich ein jedes in lebhafter Begehrlichkeit, in freudiger Erwartung oder in beſcheidener Zurückhaltung der ſchönen Geberin gegenüber gebärdet, das iſt mit feinſtem Verſtändnis der Gemütsart der einzelnen kleinen Weſen abgelauſcht. Schon vom Beginn ſeines Schaffens hat den Künſtler das Studium der Kinderſeele neben dem der jugendlichen Frauengeſtalten am lebhafteſten beſchäftigt, und dieſe Neigung iſt mit den Jahren noch gewachſen,

Abb. 25. Spaziergang im Frühling. 1883. (Zu Seite 46.)

wofür die außerordentlich große Zahl ſeiner Kinderſtudien ſpricht. Aus ihrer Reihe laſſen wir zwei dem Dresdener Bilde folgen (Abb. 4 und 5). Sie ſind zwar ein Jahr ſpäter als jenes entſtanden, aber doch noch bezeichnend für die friſche, humorvolle, von jeder Empfindſamkeit freie Art, mit der ſich Kaulbach damals mit der kindlichen Natur abfand.

Aus früherer Zeit haben ſich in den Mappen des Künſtlers keine Kinderſtudien erhalten. Sie ſind wie die meiſten Studien und Zeichnungen aus den ſiebziger Jahren in alle Winde zerſtreut. Aber auch ohne beſondere Belege wiſſen wir, daß dem Dresdener Bilde eine Fülle von Vorſtudien voraufgegangen iſt,

Abb. 26. Fächermalerei. 1882.
Photographie-Verlag der Photographischen Union in München. (Zu Seite 47.)

Abb. 27. Studie zu einem Mikado-Fächer. 1886. (Zu Seite 47.)

ehe es zu seiner jetzigen Gestalt heranreifte. Eine dieser Vorarbeiten hat sich auch noch in einer ziemlich durchgeführten Skizze erhalten, die ein früheres Stadium der Komposition darstellt. Sie weicht von der des vollendeten Bildes hauptsächlich darin ab, daß die junge Dame im weißen Atlaskleide dem Knaben in der Mitte der Kindergruppe statt der Kirschen ein Glas Wein reicht, und daß von der Gesellschaft unter der Laube nur das Paar zur Linken sichtbar ist. In ihrer

Abb. 28. Porträt der Frau M. 1883. (Zu Seite 50.)

Abb. 29. Bildnisgruppe zweier Schwestern. 1883. (Zu Seite 50.)

unfertigen Art läßt sie erkennen, mit welcher Gewandtheit und Flüssigkeit, mit welcher geistreichen Leichtigkeit Kaulbach schon damals den Pinsel zu führen, wie meisterlich und scharf er zu zeichnen und zu modellieren verstand.

Die Niederländer, die auf die vielen Feinheiten des Kolorits von besonders großem Einfluß gewesen sind, hatte er, kurz bevor er dies Bild in Angriff nahm, in ihrem eigenen Lande kennen gelernt. Im August 1877 unternahm er aus Anlaß des in Antwerpen mit großem Pomp gefeierten Rubens-Jubiläums in Gemeinschaft mit Gedon, Lenbach, Makart und dem Holzschneider und Radierer Hecht eine Reise nach Belgien, die nach Beendigung der Rubensfeste bis nach Holland ausgedehnt wurde. Von dieser Künstlerfahrt hat sich auch ein Denkmal erhalten, aber nicht etwa in Gestalt einer Kopie nach irgendeinem Meisterwerke altniederländischer Malerei, sondern in einer Reihe höchst drastischer und witziger Karikaturen, mit denen Kaulbach ein von Hecht verfaßtes, poetisches Tagebuch von dieser „Reise nach den Niederlanden" illustrierte, das, ein modernes Seitenstück zu Albrecht Dürers Reise, unter dem Titel „Wahrheit und Dichtung" später in der Kneipzeitung der „Allotria" erschien. Nur wenige Blätter aus diesem Zyklus sind in die Öffentlichkeit gedrungen. Aber sie genügen, um bedauern zu lassen, daß die darin enthaltene Fülle von Geist und Witz als ein nur wenigen zugänglicher Schatz gehütet wird. In überaus ergötzlicher Weise werden die Erlebnisse der Reisegenossen geschildert, wobei besonders der kleine, schmächtige Makart eine Hauptrolle spielt. Einmal wird er von den um sein Wohl besorgten Freunden mit Hilfe einer Leiter auf den Gipfel eines hochgetürmten Federbettes hinaufbugsiert, und ein anderes Mal, als er am Strand von Scheveningen unvorsichtigerweise dem Meere zu nahe gekommen ist, wird er von einer Welle ergriffen und wie eine Feder in die Luft geschnellt. Ein drittes Bild verspottet den unstillbaren Durst Gedons, den die Erinnerung an die heimischen Bierquellen so melancholisch gestimmt hat, daß er zur Flöte gegriffen hat. Da reicht ihm eine aus Wolken erscheinende Hand einen Maßkrug entgegen, und begierig öffnet er die Lippen. Doch die Unterschrift „Ein Geistergruß im Haag"

Abb. 30. Skizze zu einer Wanddekoration. 1883. (Zu Seite 52.)

Abb. 31. Holländiſches Fiſchermädchen. 1883. (Zu Seite 53.)

belehrt uns, daß der Ärmſte durch ein trügeriſches Phantom geäfft wird. Mit dieſem „Geiſtergruß“ wurde aber noch ein ſatiriſcher Pfeil auf einen anderen abgeſchoſſen: auf Gabriel Max, der um jene Zeit in einem ſeltſamen, alſo betitelten Bilde ſeinen ſpiritiſtiſchen Neigungen den erſten Ausdruck gegeben und damit ungewöhnliches Aufſehen erregt hatte.

Wenn Kaulbach von dieſer Reiſe auch keine Kopien heimbrachte, ſo iſt ſie jedenfalls für ſeine künſtleriſche Weiterentwicklung nicht unfruchtbar geweſen. Die Eindrücke, die er auf ſeiner ſchnellen Wanderung durch die Galerien in Brüſſel und Antwerpen, im Haag und in Amſterdam empfangen, haben bald darauf ihren Widerſchein in dem köſtlichen Farbenbukett des „Maitages“ gefunden, und als weiteres Ergebnis dieſes erſten Beſuchs in den Niederlanden, der in ſpäteren Jahren noch mehrere Male wiederholt wurde, iſt wohl die ſeitdem ſtetig gewachſene Vorliebe für van Dyck anzuſehen, zu dem ſich Kaulbach übrigens ſchon früher hingezogen fühlte, als er in Dresden ſeine erſten Kopien nach alten Meiſtern anfertigte. In ſeinem Schaffen waren zunächſt aber die in Italien empfangenen Eindrücke mächtiger, die auch die erſte dekorative Arbeit größeren Umfangs beherrſchen, mit der Kaulbach im Jahre 1878 betraut wurde.

Aus der Kunstgewerbeausstellung von 1876, die der Münchener Kunstgewerbeverein veranstaltet hatte, war diesem ein so bedeutender Überschuß zugeflossen, daß man ihn zur Erbauung eines Vereinshauses zu verwenden beschloß, in dem vornehmlich das Münchener Kunstgewerbe genügende Räume für dauernde Ausstellungen finden, daneben aber auch Fest-, Versammlungs- und Geschäftsräume untergebracht werden sollten. In dem alten, der Stadtgemeinde gehörigen Pfandhaus bot sich eine geeignete Stätte. Es wurde gründlich umgebaut und an der einen Seite mit einer stolzen, von hohem Giebel gekrönten Palastfassade im Stil

Abb. 32. Studie. Paris 1886. (Zu Seite 54.)

der deutschen Spätrenaissance geschmückt, die ein Gegenstück zu der auf der anderen Seite angrenzenden Dreifaltigkeitskirche, einem schlichten Barockbau, bilden sollte. Im Obergeschoß dieses Giebelbaues war ein durch zwei Stockwerke reichender Saal angeordnet worden, dessen architektonische Ausstattung mit Holzwerk Gedon übernommen hatte, der anerkannte Meister der Innendekoration. Zur Mitwirkung zog er Kaulbach heran, für den es fünf Bogenfelder an der der Fensterwand gegenüberliegenden Längswand auszuschmücken gab. Zum allgemeinen Erstaunen wählte er, von dem man doch kaum etwas anderes als deutsche Renaissance erwartet hatte, italienische Motive: italienische Landschaften mit italienischen Figuren belebt. Nicht bloß das große Publikum, sondern auch einsichtige Kritiker waren enttäuscht. Hätte der Künstler nicht, so fragte man, für den Saal eines deutschen

Kunstgewerbehauses passendere Motive finden können, etwas, das dem nationalen Charakter des Hauses mehr entsprochen hätte?

Es ist schwer, zu ergründen, was den Künstler zu seiner Wahl getrieben haben mag, und er wird sich selbst wohl auch keine Rechenschaft mehr darüber abgeben können. Die nächste und natürlichste Erklärung dafür ist wohl, daß die italienische Natur auf Kaulbach in den empfänglichsten Jahren seines Werdens einen so tiefen Eindruck gemacht hatte, daß er die erste Gelegenheit ergriff, die Herrlichkeiten jener Natur, im Lichte einer poetischen Auffassung gesehen, einmal im größeren Maßstabe zu schildern. Schon damals galt ihm die italienische Natur ein Höchstes, dem er nichts Besseres und Edleres an die Seite zu setzen wußte,

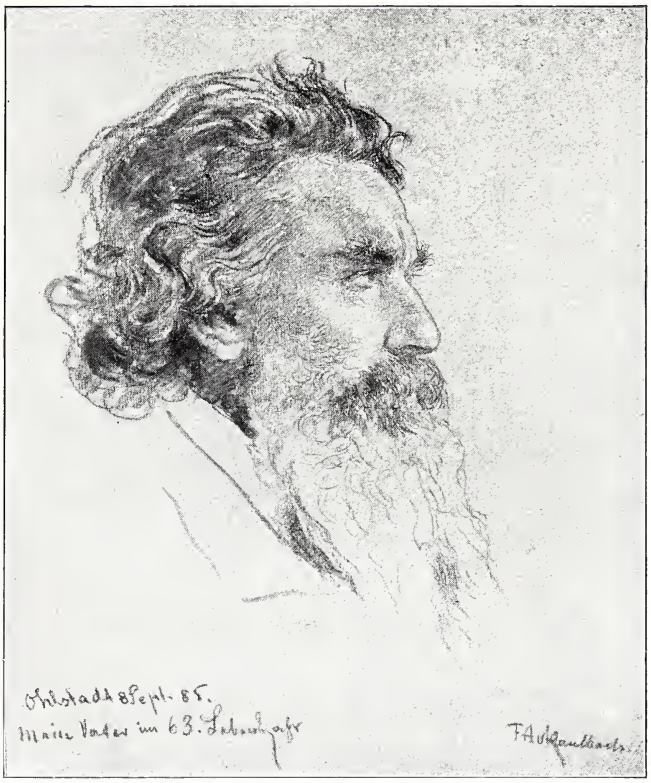

Abb. 33. Friedrich Kaulbach. Bildnisstudie. Ohlstadt 1885. (Zu Seite 56 u. 57.)

und vielleicht mochte er auch bereits fühlen, daß die Zeit der Schwärmerei für die deutsche Renaissance sich ihrem Ende zuneigte, daß der mit ihr gemachte Wiederbelebungsversuch nicht die Bürgschaft der Dauer in sich trug, sondern dem Wechsel der Mode unterworfen war. Schon stand sozusagen eine neue Mode des Geschmacks vor der Tür, um die alte abzulösen, und Gedon, der „Feuerkopf", war einer der ersten, der ihr mit dem gleichen Eifer huldigte, mit dem er noch vor kurzem der deutschen Renaissance gedient hatte. Der Schritt von dieser zur Barockkunst, die sie ablöste, war nicht weit. Die moderne Münchener Renaissance trug schon so viele barocke Elemente in sich, daß der Übergang zum reinen Barock nicht schwer war und auch als eine natürliche und durchaus logische Folge in der weiteren Entwicklung des Geschmacks erschien, der, von der Gunst der Zeitverhältnisse und des gesteigerten Erwerbes getragen, zu immer größerer Prachtentfaltung drängte.

Auf diesem Wege schied sich Kaulbach von seinem Freunde. Er machte den Wechsel der Mode nicht mit, weil ihm inzwischen völlige Klarheit über das eigentliche Wesen seiner Kunst geworden war, das nicht an Äußerlichkeiten, an der Tracht, an der Maskerade haftete, sondern in der seelischen Ergründung des

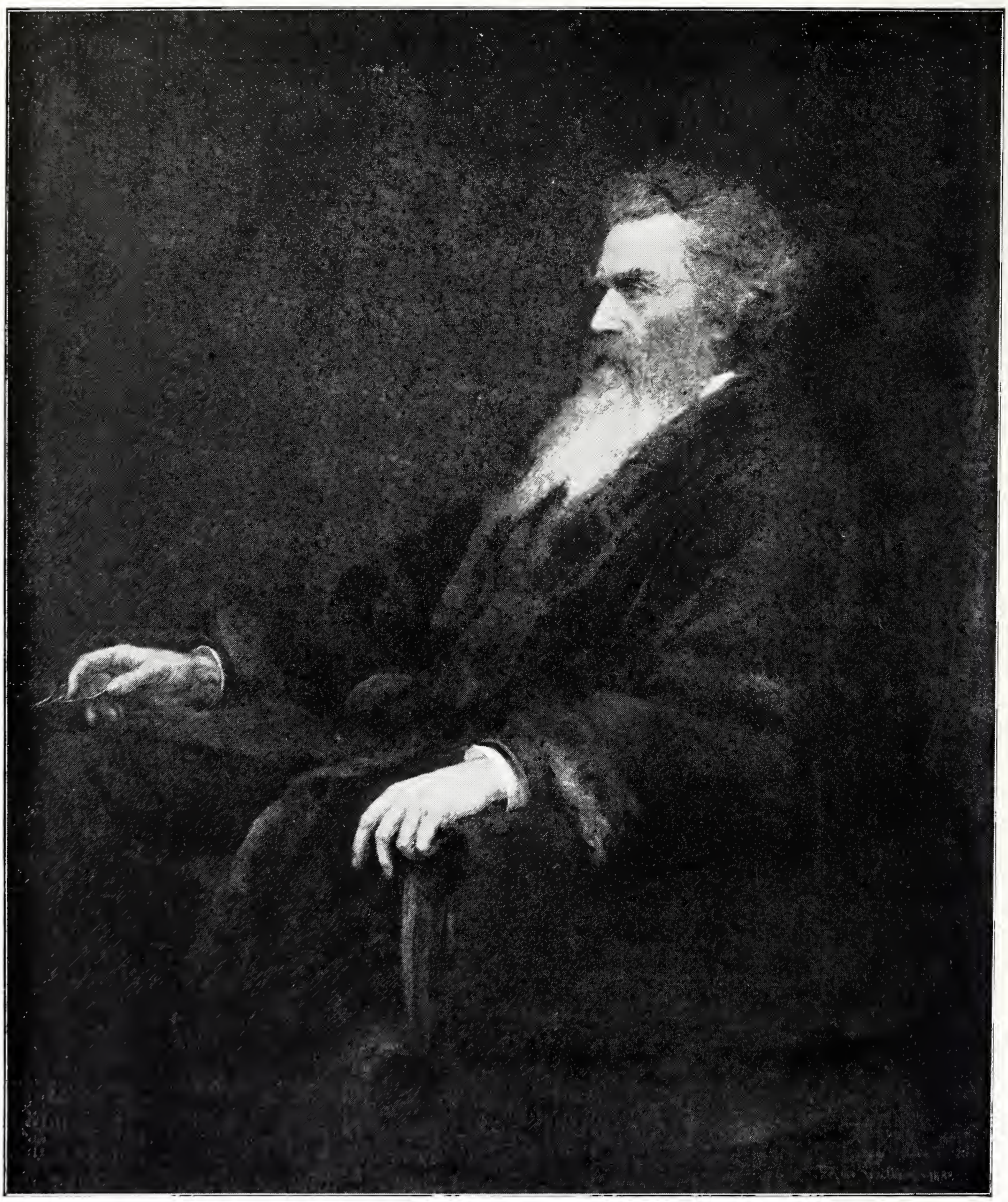

Abb. 34. Friedrich Kaulbach. 1885. (Zu Seite 56 u. 57.)

Menschen wurzelte. Während um ihn her alles nach pomphafterer künstlerischer Gestaltung verlangte, strebte er nach größerer Einfachheit, nach dem Ausdruck seelenvoller Schönheit, die sich in einer gleichgestimmten Landschaft widerspiegelt. Das kam schon in den Bildnissen zum Ausdruck; weit mehr aber noch in den idealen Einzelgestalten, die seit dem Beginn der achtziger Jahre in langer Reihe aufeinander folgen.

Es ſcheint, daß Kaulbach und manche andere mit ihm, die in den ſiebziger Jahren im Strom der deutſchen Renaiſſance ſchwammen, jetzt auf dieſe Epiſode der Münchener Kunſt und ihren Anteil daran mit Geringſchätzung herabſehen. Beſonders ſeitdem in München eine neue Kunſt erwuchs, die ganz anderen Zielen zuſtrebte und in ihrer ſtürmiſchen Propaganda für die tiefer erfaßten Grundprobleme der Malerei auch die ältere Generation mit ſich fortriß. Wenn ſich jetzt verſpätete Nachzügler aus jener Periode des Münchener Kunſtſchaffens in Geſtalt von „Koſtümbildern“ bei den Kunſthändlern oder in den Kunſtvereinen blicken laſſen, begegnen ſie einem mitleidigen Achſelzucken oder rufen gar den bitterſten Spott über den „Renaiſſanceſchwindel“ hervor. Man hat längſt vergeſſen, was die deutſche Renaiſſance jener Zeit, in der ſie von neuem entdeckt worden, bedeutete. Dieſe plötzlich erwachte Liebe zur deutſchen Vorzeit hat dem Leben der ſiebziger Jahre einen neuen Inhalt, eine friſche und heitere Bewegung, einen vordem nicht gekannten Farbenreichtum und die rechte Freude daran gegeben, und dies Verdienſt ſoll den Männern, die an der Spitze der Bewegung ſtanden, ungeſchmälert bleiben.

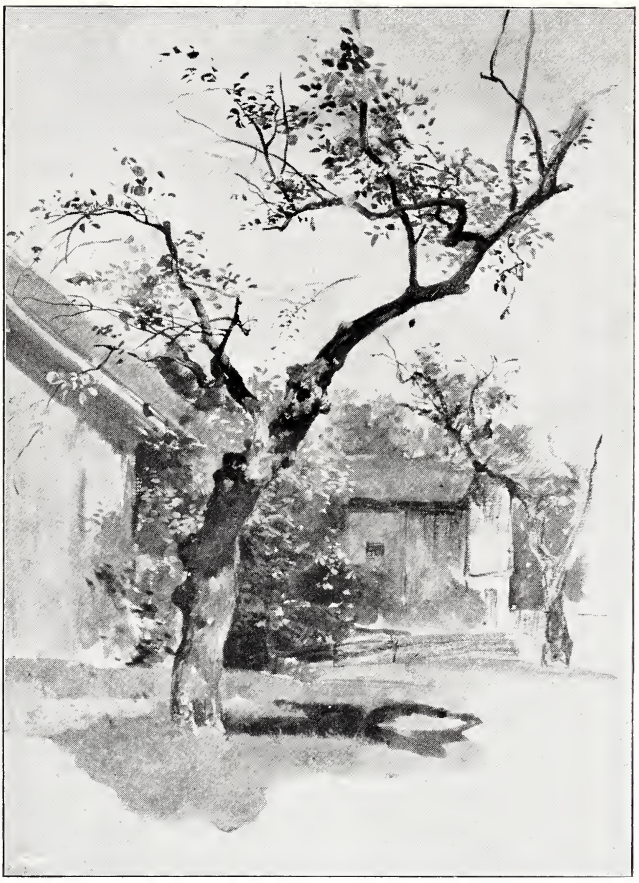

Abb. 35. Naturſtudie. Ohlſtadt 1885. (Zu Seite 58.)

Abb. 36. Kopf eines alten Förſters. Linderhof 1885. (Zu Seite 58.)

Für Kaulbach indeſſen war dieſe Periode trotz der ehrlichen Begeiſterung, die auch er empfunden hatte, nur ein Durchgangsſtadium, weil ihm die Maske Nebenſache war und er immer an der ſicheren Hand der Natur ſeine Straße fürbaß ſchritt. Wie eifrig und unabläſſig er ſie ſtudierte, obwohl ſeine ſchöpferiſche Tätigkeit als Dekorations-, Bildnis- und Genremaler, als Illuſtrator und Gelegenheitszeichner wahrlich vollauf in Anſpruch genommen war,

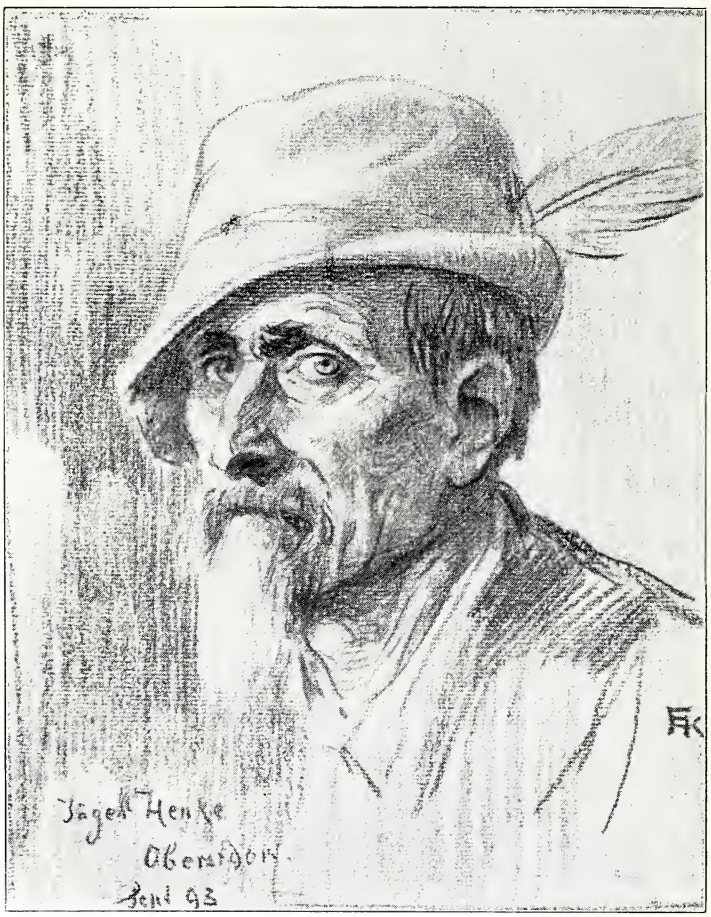

Abb. 37. Jäger Henke aus Oberstdorf. 1893. (Zu Seite 58.)

könnten seine Studienmappen erzählen, wenn sie nicht bereits, wie wir schon oben erwähnt haben, den größten Teil ihres auf die siebziger Jahre bezüglichen Inhalts hergegeben hätten. Nur einige wenige Blätter haben sich erhalten, die wenigstens den Eifer erkennen lassen, mit dem sich Kaulbach dem Studium des Faltenwurfs wie dem des weiblichen Körpers hingab (Abb. 6 bis 11). Insbesondere sind auch seine mit höchster Sorgfalt und Feinheit durchgeführten Aktstudien Zeugnisse für die Vornehmheit und den Adel seiner Auffassung, die ihn schon vor dem Modell leitete und diesen Blättern ein für Kaulbachs ganzes künstlerisches Wesen charakteristisches Gepräge gibt.

Hatte der Humorist und Satiriker Kaulbach bisher nur im engen Künstler- und Freundeskreise sein loses Spiel getrieben, so bot sich ihm im Jahre 1881 eine zufällige Gelegenheit, zum erstenmal auch der übrigen Welt sein zweites Gesicht zu zeigen. Zur Feier des siebenten deutschen Bundesschießens hatte man für die Gestaltung und die Dekoration der Festbauten und Wirtschaften auf der Theresienwiese außergewöhnliche Anstrengungen gemacht. Nach den Entwürfen des Malers Rudolf Seitz wurde die Mehrzahl dieser Bauten von dem Architekten Gabriel Seidl, der damals im Anfang seiner Laufbahn stand, ausgeführt, und es war zu jener Zeit noch selbstverständlich, daß der „altdeutsche Stil", insbesondere Spätgotik und Frührenaissance, das Übergewicht hatte. Für eine dieser Wirtschaften, „Zum Schützenlisl", malte Kaulbach in rascher Improvisation das

Aushängeschild, das „redende Wappen“, und gerade diese schnelle Eingebung eines glücklichen Augenblicks sollte die viel anspruchsvolleren Schöpfungen der Architekten und der anderen Maler überdauern. Über seinen ephemeren Zweck hinaus hat dieses Wirtshausschild (Abb. 12) eine unermeßliche Popularität erlangt. In Hunderttausenden von Nachbildungen jeglicher Art machte das „Schützenlisl“, die dralle Münchener Kellnerin in altdeutscher Tracht, die, mit dem linken Fuße auf einem durch die Lüfte fliegenden Fasse balancierend, in den Händen die schäumenden Maßkrüge schwingt, mit dem Münchener Bier seinen Siegeszug durch alle Weltteile, und eine Zeitlang schien es, als würde dieses neue Sinnbild des lustigen, bierfrohen Münchens das alte Wahrzeichen der Stadt, das „Münchener Kindl“, verdunkeln.

Der einhellige, jubelnde Beifall, den diese kecke Komposition aus dem Stegreif fand, mag den Künstler bewogen haben, die köstlichen Erfindungen seines allezeit schlagfertigen und doch stets anmutigen Humors fortan weiteren Kreisen nicht mehr vorzuenthalten. In munterer Schaffenslaune entströmte seinem flotten Zeichenstift von jetzt ab jahraus jahrein eine stattliche Zahl von Illustrationen zu Festzeitungen, von Einladungskarten zu Künstler- und anderen Festen, von Tischkarten u. dergl., und daneben wurde die Kneipzeitung der „Allotria“ nicht vergessen, die immer, selbst in den feierlichsten Momenten, auf verwegene Karikaturen Kaulbachs rechnen konnte (Abb. 13 bis 20). Als Münchens Künstlerschaft in prächtiger Feier den siebzigsten Geburtstag des Fürsten Bismarck beging, blieb auch Kaulbach nicht aus: er zeigte den Leibmaler des Kanzlers bei der Arbeit an einem höchst sinnreich konstruierten Apparat, der über die rätselhafte Schnellmalerei Lenbachs befriedigende Aufklärungen gab (Abb. 18). Einige Jahre

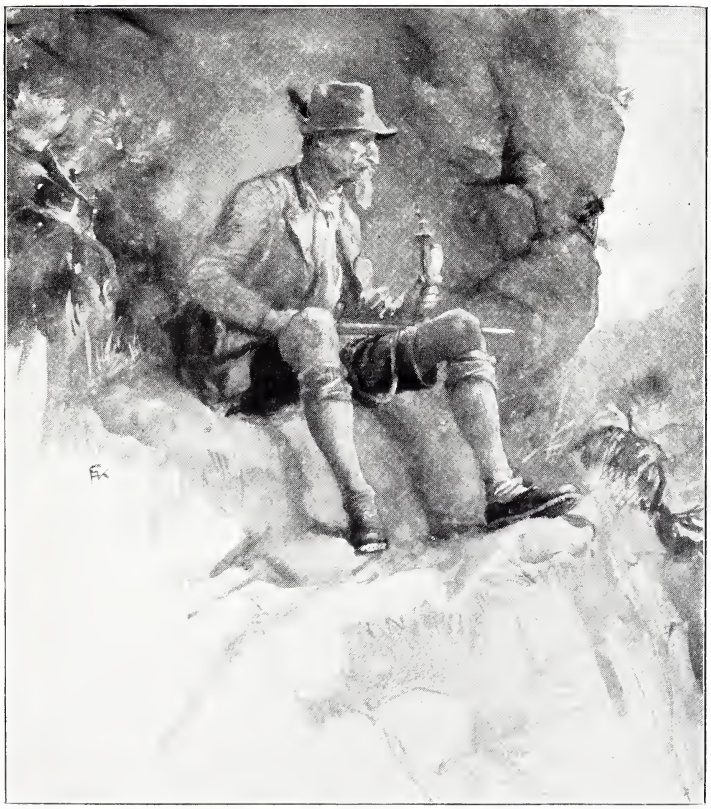

Abb. 38. Jäger Henke aus Oberstdorf. (Zu Seite 58.)

Abb. 39. Studie nach einem Jäger. (Zu Seite 58.)

zuvor, nach der Rückkehr Lenbachs von Berlin, wo ihm während eines längeren Aufenthalts große Huldigungen bereitet worden waren, hatte Kaulbach bereits den Anlaß wahrgenommen, den ganzen Lebenslauf Lenbachs in einer Reihe von grotesken Karikaturen zu erzählen, die der Vereinspoet Schwabenmajer durch nicht minder drastische Verse zu einer „Lenbachiade" verband. In das Gebiet dieser für den Augenblick geschaffenen Zeichnungen, Karikaturen und dekorativen Malereien fällt auch ein 1882 entstandenes Aushängeschild für ein Kegelfest, ein Rundbild, auf dem ein von der lächelnden Glücksgöttin gelenktes Schwein über das Kegelbrett hinwegtrabt und „alle neune" zum Falle bringt, ehe sie noch die Kugel des Spielers erreicht hat.

Das kecke „Schützenlisl" kann man als den Abschiedsgruß Kaulbachs an die deutsche Renaissance betrachten. Er war weit entfernt, wehmütig zu sein. Denn er verlor nichts dabei. Längst hatte er eine andere Welt gefunden, und als erste Frucht seines Lebens und Webens in dieser neuen Welt erschien 1882 die „Lautenschlägerin", eine hohe, jugendliche Frauengestalt, die, in träumerisches Sinnen verloren, noch dem Echo der Töne zu lauschen scheint, die sie eben den Saiten entlockt hat (Abb. 21). Ein harmonischer Zusammenklang der antiken und der modernen Welt soll uns aus dieser Gestalt entgegentönen. Wie ihre Gewandung antike und moderne Trachtengewohnheiten in geschmackvoller Verbindung zeigt, so

kreuzen sich auch beide Elemente, das antike und das moderne, in Haltung und Gesichtsausdruck. Sie steht da, „zur Statue entgeistert", und dieser statuarischen Haltung entspricht auch die Drapierung der Gewänder, deren Faltenwurf gleichwohl eines malerischen Gegensatzes nicht entbehrt. Aber wie der Schnitt des Angesichts einen durchaus germanischen Typus zeigt, so spiegelt auch das Gesicht moderne Empfindungen wider. Wie oft man auch auf Kaulbachschen Bildern Erinnerungen an klassische Vorbilder begegnet, so sind doch alle diese fremden Bestandteile durch ein ganz eigentümliches, persönliches Element zusammengeschlossen, das diesen Bildern eben das eigene Gepräge des Künstlers gibt.

Das empfand man auch in Wien, als die „Lautenschlägerin" von Kaiser Franz Josef angekauft und der kaiserlichen Galerie — damals noch im Belvedere — eingereiht worden war. Die Damen der vornehmen Gesellschaft, die sich seit Makarts Auftreten gern in möglichst prunkvollen oder auch in möglichst einfachen, ihren stattlichen Wuchs wenig verhüllenden Kostümen porträtieren ließen, sahen in der „Lautenschlägerin" ein neues Ideal historischer Maskerade, und Kaulbach nahm gern die Gelegenheit wahr, mehrere Damen der Wiener Gesellschaft in antikisierender Tracht und in gleich stimmungsvoller landschaftlicher Umgebung zu malen.

Wie er aber im Grunde seines Herzens über solche Modenarrheiten dachte, die eine glückliche künstlerische Eingebung durch gedankenlose Nachäffung zum Gemeinplatz machen, erfuhren damals nur die Freunde in der „Allotria". In der Kneipzeitung war er es wieder selbst, der die „Lautenschlägerin" in so frevelhafter Weise verspottete, wie es wohl keiner seiner Kunstgenossen gewagt und auch vermocht hätte, da keiner die angriffsfähigen Stellen seines Bildes so genau kannte wie er selbst (Abb. 22). Wie oft Äußerlichkeiten im künstlerischen Schaffen, so mag auch ihn das Format der einmal gewählten Bildfläche, vielleicht auch noch die Erinnerung an seine übermäßig hochgewachsenen „Renaissancejungfrauen" (Abb. 23), auf eine Gestalt von ungewöhnlicher Schlankheit gebracht haben. In seiner Karikatur hat er diesen Überschuß, den zunächst wohl nur er allein empfand, mit aller Schärfe betont. Sonst wurde das Mißverhältnis zwischen Figur und Bildfläche wohl nicht empfunden.

Auf dieses Gebiet der Hyperkritik, die er auch später noch an seinen Werken übte, wie er es schon früher an den Bildern seiner ersten Periode getan hatte, wollen wir dem Künstler nicht folgen. Es ist leicht, an der Hand seiner drastischen Demonstrationen Mängel zu finden, die man ohne diese Anleitung schwerlich jemals gefunden hätte, und Kaulbach hat auch von selbst wieder in die richtige Mittelstraße eingelenkt. Das Längen- und Breitenverhältnis seiner Idealgestalten hat seitdem keinen Anlaß zu Meinungsverschiedenheiten gegeben.

Wie sehr auch diese Idealgestalten und die Bildnisse seit dem Anfang der achtziger Jahre in den

Abb. 40. Ein Jäger aus Oberstdorf. (Zu Seite 58.)

Vordergrund von Kaulbachs Schaffen traten, so vernachlässigte er darüber doch nicht ganz und gar die genrehafte Schilderung deutschen Familienlebens, mit der er seine ersten Erfolge errungen hatte, und auch zu phantastischen Erfindungen, die er für dekorative Arbeiten großen und kleinen Umfanges verwertete, fanden sich Zeit und Laune. Die große Beweglichkeit seiner Phantasie im Verein mit der Leichtigkeit seiner Gestaltungskraft erlaubten ihm Abschweifungen auf die verschiedensten Gebiete, ohne daß er sein Hauptziel, die höchste Vollendung und Vielseitigkeit in der Bildnismalerei, darüber aus den Augen verlor. In den

Abb. 41. Ein Jagdgast in Oberstdorf. 1892. (Zu Seite 58.)

Genrebildern gab er fortan das altdeutsche Kostüm auf und belebte seine anmutigen Frühlings- und Sommerlandschaften fast nur noch mit Gestalten aus dem modernen Leben, nur gelegentlich auch mit Nymphen und anderen mythologischen Wesen, die in lauschiger Waldeinsamkeit ein träumerisches Dasein führen. Aus dem Jahre 1880 stammt wohl das erste dieser modernen Genrebilder „Beim Förster", auch eine Idylle aus deutschem Waldesfrieden, in den zwei junge Mütter mit ihren Knaben eingekehrt sind. Aus dem Walde sind Hirsche und Rehe dreist an das Försterhaus herangekommen, um nach ihrer Gewohnheit Auslug zu halten, und während der eine Knabe sich vor den fremden Erscheinungen ängstlich in den Schoß der Mutter flüchtet, jagt der andere, beherztere, den Hühnern des Försters nach.

Es ist schwer, ein Kaulbachsches Waldbild zu beschreiben, wenn das Wort nicht zugleich durch eine Abbildung unterstützt wird, weil der Reiz dieser Bilder in dem feinen Zusammenweben der Menschen mit der Natur und der darüber ausgebreiteten Stimmung, in einer eigentümlichen Verschmelzung von seelischen

Abb. 42. Quartett. 1886. (Zu Seite 64.)

und malerischen Eigenschaften liegt. Genrebilder, in denen etwas erzählt wird, die den Beschauer zunächst durch ihren novellistischen Reiz fesseln, hat Kaulbach niemals gemalt. Auch der „Maitag", zu dem der Künstler eine Zahl von Gestalten aufgeboten hat, wie zu keinem seiner späteren Bilder, ist nur eine Schilde-

Abb. 43. Studienkopf. 1886. (Zu Seite 64.)

rung ruhevoller Exiſtenz. Das Dramatiſche liegt der beſchaulichen Art Kaulbachs fern, und wenn er wirklich einmal bewegte Augenblicke ſchildert, wie z. B. auf dem „Mädchenreigen“ von 1897, ſo hat ihn dabei offenbar nur der anmutige Rhythmus der Bewegungen gereizt, nicht die Handlung, die an und für ſich bedeutungslos und gleichgültig iſt.

Eine der köſtlichſten unter den landſchaftlichen Idyllen Kaulbachs iſt der „Spaziergang im Frühling“ (Abb. 25), bei dem uns an der Erſcheinung der jungen Frau, die mit ihren Kindern auf blumiger Wieſe luſtwandelt, zuerſt die außerordentliche Begabung Kaulbachs für die pikante Schilderung modiſcher Eleganz auffällt. Bei ſeiner immer friſchen Empfänglichkeit konnte ihm der maleriſche Reiz nicht entgehen, der auch den modernen Modetrachten, trotz ihrem unabläſſigen Wechſel und ihrer oft grotesken Übertreibungen, abgewonnen werden kann, wenn nur ein wirklicher Künſtler ſich dieſer anſcheinend ſo unkünſtleriſchen Dinge annimmt, wenn nur der „Chic“ künſtleriſch geadelt und daneben auch etwas humoriſtiſch behandelt wird. Der vieldeutige und in der Tat auch vieles umfaſſende Begriff des „Chic“ kann, wie abſcheulich auch dieſes Wort auf jedes feiner empfindende Sprachgefühl wirken mag, in einer Biographie Kaulbachs nicht entbehrt werden. Solange wir kein beſſeres, deutſches Wort dafür haben, müſſen wir uns dieſes fremden Eindringlings bedienen, der für ernſte Philoſophen nichts bedeutet, für viele Millionen aber einen großen Teil ihres Lebensinhalts ausmacht. Auch für Kaulbach war die richtige Wertſchätzung dieſes allmächtigen Faktors eine der Brücken zu ſeinem Ruhm. Um dies ſchwer zu definierende Etwas in allen ſeinen Tiefen zu ergründen, bedurfte es freilich noch einer hohen Schule, und dieſe zu beſuchen, hat Kaulbach nicht verſchmäht, obwohl er bereits ein Meiſter geworden war.

Seit dem großen Erfolge, den die französischen Künstler auf der Münchener internationalen Kunstausstellung von 1879 errungen, kamen die Münchener Künstler, die bisher auf ihre Urwüchsigkeit so stolz gewesen waren, zu der Überzeugung, daß die französische Kunst der ihrigen unendlich überlegen war und daß alle Anstrengungen gemacht werden müßten, um sie mit Siebenmeilenstiefeln einzuholen. Seit dem Beginn der achtziger Jahre begann denn auch eine mehr und mehr zunehmende Wanderung Münchener Künstler nach Paris, und im Winter des Jahres 1883 folgte auch Kaulbach diesem Lockruf, um einige Monate an der Seine zu verleben. Selten hat ein Künstler auf der Studienfahrt nach Paris soviel an gefälliger Anmut mitgebracht, was der französischen Grazie gleichkam, wie Kaulbach. Ein Zeugnis dafür ist eine 1882 entworfene Fächerdekoration, die die flüchtige Anmut der Rokokozeit mit dem liebenswürdigen Lächeln eines diskreten deutschen Humors glücklich verbindet (Abb. 26). Wir benutzen diese Gelegenheit, um hinzuzufügen, daß Kaulbach seine feine Kunst schmückender Flächenmalerei auch später noch in den Dienst dieser Art von Dekoration gestellt hat. So hat er im Jahre 1886, als Sullivans anmutige Operette „Der Mikado" ihren Siegeszug durch Deutschland machte, einen Fächer mit den schnell populär gewordenen Gestalten dieses Singspiels geschmückt: mit den „three little maids from school", die vor dem Mikado, Katisha und Koko einen Tanz aufführen. Eine Studie zu der mittelsten der hübschen Tänzerinnen gibt unsere Abbildung 27 wieder.

In der Aquarell- und Gouachemalerei, in der solche Fächerdekorationen ausgeführt wurden, hatte sich Kaulbach eine nicht geringere Virtuosität erworben als

Abb. 44. Studienkopf. 1887. (Zu Seite 64.)

in der Ölmalerei, wie er denn überhaupt für alle technischen Neuerungen sehr empfänglich war, wenn er sich nur eine Steigerung und Erweiterung seiner Ausdrucksmittel davon versprach. So war er auch einer der ersten in München, die sich mit Eifer der Pastellmalerei widmeten, nachdem diese halbvergessene Technik, die in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts die Zeit ihrer höchsten Blüte erlebt hatte, zu Ende der siebziger Jahre in Paris wieder aufgefrischt worden war.

In Paris war auch Kaulbach mit ihr näher vertraut geworden, und er hat sie seitdem häufig angewendet, wenn er ein besonderes feines landschaftliches Stimmungsmotiv oder den Reiz schnell vorübergehender anmutiger Bewegungen rasch festhalten wollte. Bei der Fülle von neuen Eindrücken, die Kaulbach in dem lebhaften Getriebe des Pariser Kunstlebens empfing, ist es begreiflich, daß

Abb. 45. Landschaft. Pastellzeichnung, 1887. (Zu Seite 64.)

diese Eindrücke auch in seiner Kunst merkliche Spuren hinterließen. Nach seiner ganzen Naturveranlagung gehörte er nicht zu denen, die in stolzer Abgeschlossenheit und Selbstgenügsamkeit auf alles Fremdartige verächtlich herabblicken, sondern zu den „Werdenden", die nach dem Worte Goethes „immer dankbar" sind, und dieser Fähigkeit verdankt es Kaulbach zumeist, daß er sich die Eigenart, die ihm die Natur mitgegeben, durch alle Wandlungen und Stürme der modernen Kunstbewegung hindurch unversehrt erhalten hat.

Was er bei seinem ersten Aufenthalt in Paris zu sehen bekam, war allerdings so überwältigend, daß es auch einer stärkeren Individualität schwer gewesen wäre, auf die Dauer den fremden Einflüssen zu widerstehen. Ein jeder, der zum erstenmal den Boden von Paris betreten, hat die bezaubernden Einwirkungen der Pariser Luft an sich selbst erfahren. Man wird so schnell berauscht, daß man zu der Überzeugung gelangt, vorher überhaupt nicht gelebt zu haben, und daß ein menschenwürdiges Dasein, am allermeisten aber ein höheres Geistesleben nur in Paris möglich sei. Bei einem zweiten und dritten Besuch tritt dann eine Regu-

Abb. 46. Bildnis der Frau S. 1888. (Zu Seite 64.)

lierung der ersten Rauschempfindung ein, und wer sich sofort zu einem längeren Aufenthalt entschlossen hat, erfährt sie schon nach wenigen Wochen. Nicht etwa, daß sich die Einwirkung auf die Sinne so schnell abgeschwächt hätte; aber der Beobachter, der allmählich ruhiger geworden ist, lernt das Falsche vom Echten unterscheiden, und das ist besonders dem Künstler dienlich, der aus Paris wirklichen Nutzen für seine Kunst in die Heimat zurückbringen will.

Auch Kaulbach entging dem allgemeinen Schicksal nicht, bei seinem ersten Besuch in Paris geblendet zu werden. Das norddeutsche Blut in seinen Adern hat ihn aber vor allzu starker Erhitzung gehütet. Er nahm von der modernen französischen Kunst im wesentlichen nur Äußerlichkeiten an: ein größeres Raffinement in der gesamten Anordnung, eine gewisse Neigung zur Koketterie, ein Streben, die darzustellende Person zu einer möglichst vorteilhaften Erscheinung zu bringen, und eine stärkere Betonung der Tracht, die den französischen Modemalern in Verbindung mit dem Hintergrund immer den Anlaß zu einer Entfaltung höchst pikanter koloristischer Kontraste gab. Die Beobachtungen, die Kaulbach an den damaligen

Abb. 47. Händestudie zu dem Porträt Abb. 48. (Zu Seite 64.)

Meistern der Porträtmalerei, an Cabanel, Lefèbvre, Carolus Duran, Falguière, Bonnat und anderen gemacht, haben unzweifelhaft auf die Verfeinerung seines Geschmacks eingewirkt und die weitere Ausbildung seines Kolorits gefördert. Aber sein Inneres blieb von den blendenden Eindrücken der französischen Inszenierungskunst unberührt, wenn sie sich auch zeitweilig in einigen Bildnissen Kaulbachs bemerkbar machte, und neben den modernen französischen Malern haben sicherlich auch die klassischen Meister im Louvre schon bei seinem ersten Aufenthalt in Paris ihre alte Macht auf ihn geübt.

Die neuen Elemente, die er in seine Kunst aufgenommen, spiegelten sich zunächst in zwei Werken der Porträtmalerei wider, in dem auf repräsentative Wirkung gemalten Bildnis der Frau M. (Abb. 28) und in der Gruppe zweier Schwestern (Abb. 29). Während jenes zeigt, was Kaulbach vornehmlich in der Stoffmalerei, in der virtuosen Behandlung des schillernden und glitzernden Atlas und in der wirksamen Inszenierung einer stattlichen Erscheinung von den Franzosen gelernt hatte, fesselt das Bild der beiden kleinen Mädchen mehr durch die Innerlichkeit der Auffassung, die dem Wesen Kaulbachscher Kunst von jeher eigen war. Nur die Anordnung und gewisse Feinheiten in der koloristischen Behandlung der Tracht, in der Zusammenstellung der Farben und in der Gruppierung deuten auf

Abb. 48. Bildnis des Fräuleins S. 1889.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 64.)

die Pariser Studien. Wie wenig aber die auffallende, von deutschen Gewohnheiten abweichende Anordnung für den Künstler die Hauptsache war, bewies er dadurch, daß er die Gruppe der Schwestern noch einmal in mehr genreartiger Auffassung wiederholte und sie in dem Rahmen eines Rundbildes zusammenfaßte, wobei alles gleichgültige Beiwerk unterdrückt und das Hauptgewicht auf die Köpfe, auf den Ausdruck der Gesichter gelegt wurde, in denen sich träumerisches Sinnen widerspiegelt. Der Einfluß der französischen Kunst macht sich ferner in einer

Abb. 49. Bildnis des Fräuleins R. B. 1889. (Zu Seite 64.)

1883 entstandenen Skizze zu einer Wanddekoration (Abb. 30) bemerkbar; aber auch in dieser Schöpfung, namentlich in der Bildung der Kindergestalten, treten so viele Kaulbachsche Züge hervor, daß das fremde Element wieder nur eine Nebenrolle spielt.

Das wirksamste Gegengewicht gegen zu viele Kunsteinflüsse sah Kaulbach immer in der Natur, und darum suchte er nach den reichlichen Kunstgenüssen des Pariser Winters im Hochsommer 1883 eine Erholung in Holland, wo er sich ganz und gar dem Studium der Natur hingegeben zu haben scheint. Wenigstens spricht dafür eine künstlerische Erinnerung an diesen Sommeraufenthalt, die keck und flott dem Leben nachgeschriebene Studie nach einem holländischen Fischer-

mädchen, das, vom Strande landeinwärts schreitend, den Begegnenden die frisch gefangenen Dorsche und Kabeljaus anbietet (Abb. 31).

Der Zauber, den das rege Pariser Kunstleben auf Kaulbach ausgeübt hatte, war so nachhaltig gewesen, daß er ihn noch mehreremal zu einem Winteraufenthalt in der herrlichen Stadt lockte. Auch in den Jahren 1884, 1885 und 1886

Abb. 50. Frau von Munkacsy. (Zu Seite 64.)

verbrachte er dort jedesmal ein paar Monate, und immer kehrte er, reifer und reicher an Erfahrungen, aber auch gefestigter in seinem eigenen Wesen, in die Heimat zurück. Was ihm von französischer Art angeflogen war, trat allmählich in den Hintergrund, und zuletzt blieb nur der allerdings nicht zu unterschätzende Gewinn zurück, den seine Technik aus Paris mitgebracht hatte. Wieviel davon auf die Rechnung der modernen Meister, wieviel auf die der alten zu setzen wäre, ist freilich schwer abzuwägen. Eine Studie wie die nach einer Dame im

Atlaskleide aus den letzten Jahren seines Pariser Aufenthalts (Abb. 32) scheint mehr zugunsten der neueren zu sprechen. Wenn man aber die Bildnisse in Betracht zieht, die Kaulbach in den Jahren 1884 bis 1886 geschaffen, sind doch die alten Meister, mit van Dyck an der Spitze, die ewigen Sterne, um die sich Kaulbachs Kunst auch in diesen stürmischen Jahren drehte, wo er eine Fülle stetig wechselnder Eindrücke zu verarbeiten hatte. Nur darf man dabei nicht an eine bloße Nachahmung denken. Auch wo vor einem Bildnis Kaulbachs in dem Beschauer die Erinnerung an van Dyck oder an einen anderen Großen lebendig

Abb. 51. Modellstudie. 1889. (Zu Seite 64.)

wird, bleibt immer noch sehr viel übrig, was unserem Künstler und nur diesem eigentümlich ist. Über die Erinnerung an ein Vorbild, die meist nur allgemeine Grundzüge betrifft, ragt stets das Individuelle der persönlichen Auffassung hinaus, und dies erst gibt dem Bilde das eigenartige Gepräge, mag es nun in der Vornehmheit der Auffassung beruhen, die, das eigenste Gut des Künstlers, seine Bilder von denen seiner Kunstgenossen scharf und unverkennbar unterscheidet, oder in der Tiefe und Kraft der Empfindung, mit der der Künstler das Seelenleben der von ihm dargestellten Personen, insbesondere der Frauen, die er zum Hauptstudium seines Lebens gemacht, zu ergründen und in den Angesichtern widerzuspiegeln sucht. Die Bildnisse seiner von einer Dogge begleiteten Gattin, seiner schönen Schwester (1884), die, an einen Berliner Bankier verheiratet, frühzeitig gestorben ist, der Freifrau von Heyl, der Gattin des Malers Karl Fröschl und der Prinzessin

Giſela von Bayern (1886) ſind die Hauptwerke aus jener Zeit, in der ſich ſeine Bildniskunſt zu voller Reife entwickelte. In dieſer hatte bis dahin das weibliche Element faſt ausſchließlich geherrſcht. Nur gelegentlich malte Kaulbach einen

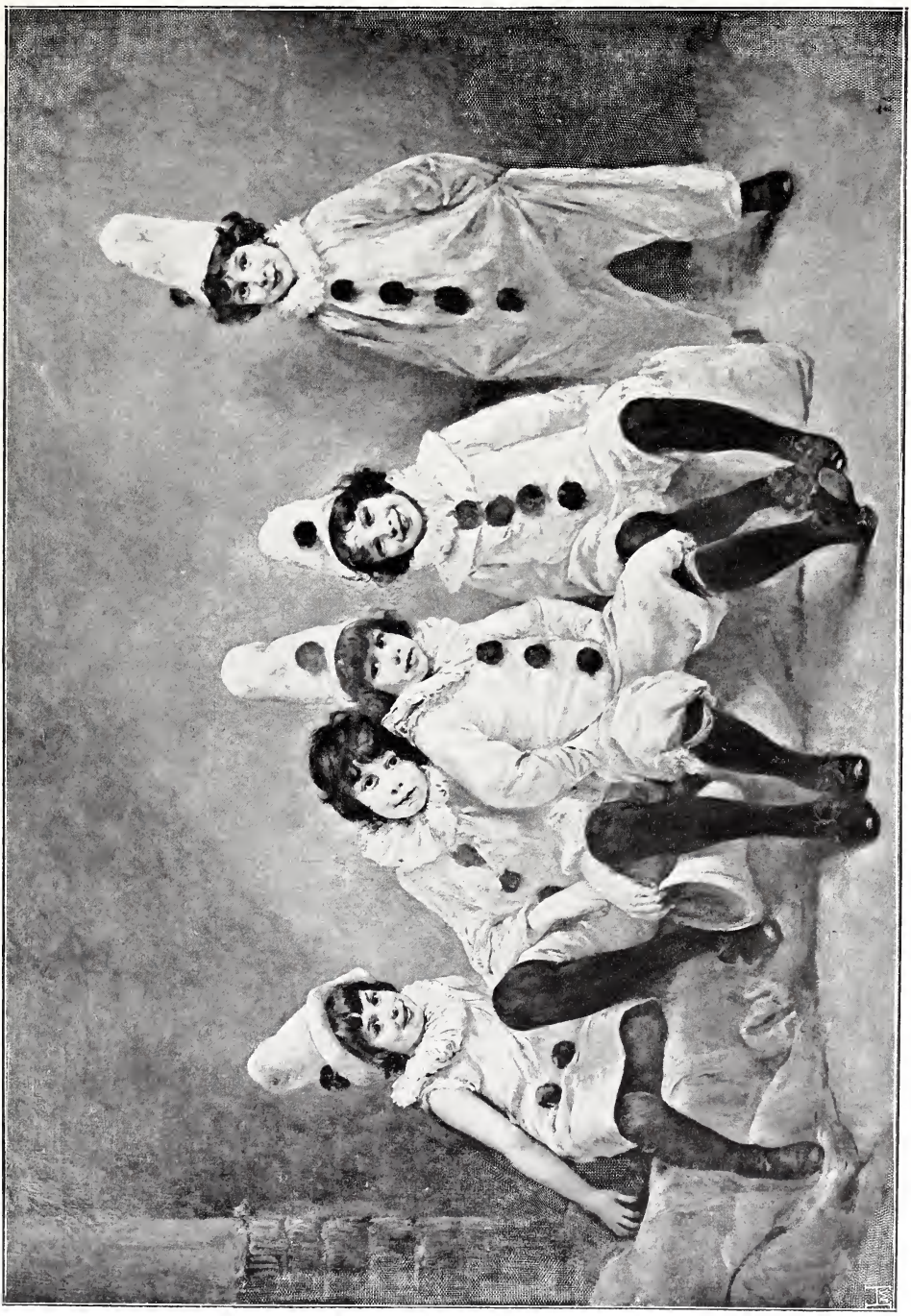

Abb. 52. Pierrots. 1889. (Zu Seite 61.)

guten Freund für ſeine Privatgalerie. Daß es ihm an Kraft der Charakteriſtik für männliche Bildniſſe nicht gebrach, wiſſen wir aus ſeinen Karikaturen. Aber ſeine künſtleriſche Neigung gehörte nun einmal den Frauen, und männliche Bild-

Abb. 53. Bildnis des Herrn von H. 1890. (Zu Seite 64.)

nisse sind auch in späteren Jahren nur verhältnismäßig selten entstanden, meist nur auf Grund außergewöhnlicher, ehrenvoller Aufträge, die der Künstler nicht ablehnen konnte oder wollte, zumal wenn es galt, seine Kunst im Wetteifer mit anderen zu bewähren. Wie selten aber auch seine Männerbildnisse sind, so ist doch jedes von ihnen ein Treffer, jedes eine durch und durch individuelle Leistung, die sich weit über Gleichartiges erhebt. Kaulbach hat wohl bisweilen Frauenbildnisse gemalt, an denen nicht viel mehr interessierte als die geschickte Inszenierung und das geschmackvolle Kolorit; gleichgültige, nichtssagende Männerporträts hat er aber bisher niemals geschaffen.

Am stärksten war sein Herz beteiligt, als er während eines Sommeraufenthalts in Ohlstadt bei Murnau, den er mit seinem Vater verlebte, diesen zeichnete und malte (Abb. 33 und 34). Den prächtigen, von patriarchalischer Würde ge-

adelten Künſtlerkopf zu malen, mußte freilich ſchon für jeden Fernſtehenden eine Freude ſein, um ſo mehr für den Sohn, der alles, was er bis dahin an maleriſchem Können erworben hatte, in dieſes Bild hineintrug. Es iſt bezeichnend für die Sinnesart Kaulbachs, daß er gerade bei dem Bildnis ſeines Vaters ſeine künſtleriſchen Ideale zu verwirklichen ſuchte. Schon durch den Adel der Auffaſſung weit über die nüchterne Wirklichkeitsmalerei emporgehoben, rückt dieſes Bildnis auch durch ſeine koloriſtiſche Haltung in die Sphäre edler Klaſſizität. Es ſteigen wohl Erinnerungen an Tizian und van Dyck vor uns auf; aber die Charakteriſtik, die Betonung eines reichen Seelenlebens in den Zügen dieſes würdigen Greiſes iſt etwas ſo durchaus Modernes und Selbſtändiges. Hier liegt vielleicht tatſächlich ein Fortſchritt der Künſtler unſerer Zeit über die Klaſſiker hinaus: als Maler mögen ſie mehr oder weniger Nachahmer der Alten ſein, als Pſychologen ſind ſie ihnen überlegen, wobei freilich in Betracht zu ziehen iſt, daß zur Zeit, da Raffael und Tizian, Dürer und Holbein, Rubens und van Dyck malten, das Seelenleben der Durchſchnittsmenſchen nicht ſo reich und fein ausgebildet war wie in unſerer Zeit, wo die Zergliederung aller ſeeliſchen Regungen zu einer Wiſſenſchaft gemacht worden iſt, deren Ergebniſſe der Maler nicht ignorieren darf.

Mit dem Winteraufenthalt von 1886 ſchloß Kaulbach vorläufig ſeine Pariſer Studien ab. Im Juni desſelben Jahres trat in der Leitung der politiſchen Geſchicke ſeines engeren Vaterlandes eine Wandlung ein, deren Folgen auch auf ſein perſönliches Leben von entſcheidendem Einfluß wurden. Nach dem freiwilligen Tode König Ludwigs II., für den Prinz Luitpold als älteſter Agnat der Krone die Regentſchaft übernommen hatte, die er alsdann für den Nachfolger Ludwigs, den geiſteskranken König Otto weiterführte, traten in der Finanzwirtſchaft Bayerns allgemach geordnete Verhältniſſe ein, die bald auch der Kunſt zugute kamen. Denn wie ungeheure Summen auch König Ludwig II. für Kunſtwerke aufgewendet hatte — ſie hatten der zeitgenöſſiſchen Kunſt keinen Nutzen gebracht. Begabte Künſtler mußten im Dienſte des Königs, deſſen krankhafte Phantaſie ſich in einer ungeheuerlichen Nachahmung der Verſchwendungsſucht Ludwigs XIV. gefiel, ihre Kräfte aufreiben, ohne daß ſie dabei eigene Erfindung oder auch nur eigenen Willen zeigen durften. So ſind viele Millionen nutzlos vergeudet worden, die, verſtändig verteilt, der heimiſchen Kunſt einen unermeßlichen Segen hätten bringen können. Wenn dieſe trotzdem, ohne faſt zwei Jahrzehnte lang die geringſte Förderung und Pflege vom Thron herab gefunden zu haben, fröhlich gediehen iſt, verdankt ſie das nur dem geſunden Kern des bayeriſchen

Abb. 54. Studie nach einem Kinde. 1890. (Zu Seite 64.)

Volkstums, und schließlich ist ihr auch diese selbständige, von keinem Herrscher beeinflußte Entwicklung zum Segen ausgeschlagen. Denn in der langen Zeit ihrer Verwaisung nahm die Münchener Kunst jenen demokratischen Charakter an, der sie mit den Interessen und Gefühlen des Volkes innig verknüpft hat.

Der neue Regent hat sich denn auch wohlweislich gehütet, in diese gesunde Entwicklung einzugreifen, obwohl er, als der echte Sohn seines Vaters, der Kunst und den Künstlern ein lebendiges Interesse entgegenbrachte, das er nicht bloß durch Ankäufe von Kunstwerken und Aufträge, sondern auch durch persönlichen Verkehr mit den Künstlern bekundete. Mit Kaulbach hatten ihn freilich zunächst andere als künstlerische Interessen in Verbindung gebracht. Von Jugend auf dem Weidwerk ergeben, dem er gern in der Einsamkeit des Hochgebirges oblag, hatte der jagdfrohe Prinz in Kaulbach einen Gesinnungsgenossen erkannt. In der Pflege des Jagdsports hatte der Künstler ein Gegengewicht gegen die Schäden der seßhaften Tätigkeit gefunden, die ihm sein Beruf aufzwang, und aus dem Sport war mit den Jahren eine Leidenschaft geworden, deren gelegentliche Ausbrüche von ihm selbst und anderen auch in der Kneipzeitung der „Allotria" nach Gebühr berücksichtigt wurden. Aus dieser Neigung des Künstlers erklärt es sich auch, daß wir in seinen Skizzenbüchern und -mappen zahlreichen Charakterstudien von Förstern, Jägern und Jagdfreunden begegnen, mit denen ihn seine alljährlichen Jagdfahrten in Verkehr gebracht haben. Eine besonders reiche Ausbeute lieferten ihm die Oberstdorfer Jagdreviere, die er seit dem Beginn der neunziger Jahre häufig aufgesucht hat (Abb. 37 bis 41). In diesen Studien hat er seine ungewöhnliche Begabung für die schnelle Erfassung des Charakteristischen gezeigt; dabei hat aber auch sein Sinn für das Komische und Burleske in der menschlichen Erscheinung unter dem Jägervolk und besonders unter den Jagdfreunden aus der Stadt reiche Nahrung gefunden.

Abb. 55. Kinderstudien. 1890. (Zu Seite 64.)

Abb. 56. Bildnisstudie. 1890. (Zu Seite 64.)

Wenn Prinz Luitpold sich in die einsamen Jagdgründe des Hochgebirgs zurückzog, sah er gern eine kleine Gesellschaft gleich begeisterter Jagdgenossen um sich, und zu ihrem Kreise wurde auch Kaulbach oft hinzugezogen. Durch diesen nahen Verkehr lernte der Prinz ebensosehr den Künstler wie den Menschen schätzen, und als die Kunstakademie nach dem am 21. Juli 1886 erfolgten Tode Pilotys nach einem neuen Direktor verlangte, fiel die Wahl des Regenten auf Friedrich August von Kaulbach, wie er jetzt hieß, da der Regent ihm schon vorher seine Wertschätzung durch die Verleihung des persönlichen Adels bekundet hatte. Zu allgemeiner Überraschung der Münchener Künstlerschaft, da kaum jemand bei der Erwägung der möglichen Kandidaturen an Kaulbach gedacht hatte. Wilhelm Lindenschmit, der langjährige Nebenbuhler Pilotys und ebenfalls das Haupt einer großen Schule, wäre wohl der nächste daran gewesen, und nicht geringere Anwartschaft auf diesen Posten besaß Wilhelm Diez, der gleichfalls einer ganzen Generation von Kunstjüngern das Malen beigebracht hatte. Aber Diez hatte seine Lehrtätigkeit seit einiger Zeit eingestellt, um sich in ungestörter Ruhe wieder seinen eigenen Arbeiten hingeben zu können, und in dem damals hoch in den Fünfzigern stehenden Lindenschmit sah der Prinzregent wohl nicht mehr die geeignete Kraft zur Hebung des künstlerischen Niveaus und des Besuchs der Kunstakademie, deren Gedeihen dem fürstlichen Protektor sehr am Herzen lag.

Nachdem man sich in München von der ersten Überraschung erholt, fand die Wahl des Regenten bald allgemeine Zustimmung, abgesehen natürlich von den durch Zurücksetzung Gekränkten und ihrem Anhang, und die rasche Zunahme des Besuchs der Anstalt lieferte auch bald den Beweis, daß der Regent eine richtige Wahl getroffen. Hatte auch Kaulbach niemals zuvor eine Lehrtätigkeit ausgeübt, so war doch der Ruf seiner vornehmen, vielseitigen Kunst weithin gedrungen, und die außergewöhnliche persönliche Beliebtheit, deren er sich sowohl

Abb. 57. Mädchenbildnis. 1890.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 64.)

unter den Künstlern wie in den weiteren Kreisen der Münchener Gesellschaft erfreute, trug das Ihrige dazu bei, um die Anziehungskraft der Münchener Akademie auf Kunstjünger aus aller Herren Ländern zu steigern. Allerdings war die Lehrtätigkeit nicht die vornehmste unter den Pflichten, die der neue Akademiedirektor auf sich nehmen mußte. Hatte er ohnehin nur auf vieles Zureden verschiedener Freunde und höherer Beamten dem Wunsche des Prinzregenten nachgegeben, so erfuhr er bald, wie sein Mißtrauen und seine Abneigung gegen die Bürden eines Amtes nur zu sehr berechtigt gewesen waren. Nicht die Lehrtätigkeit, sondern der Bureaudienst nahm den größten Teil seiner Zeit in Anspruch, und er konnte nicht einmal an der Verwaltungsmaschine ändern, was ihm daran verbesserungsbedürftig

erſchien. Die Maſchine war einmal konſtruiert, und in ihren Gang durfte nicht eingegriffen werden. Auf die Entwicklung der Jugend konnte der Direktor auch keinen Einfluß gewinnen, weil dieſe in der Hand der einzelnen Profeſſoren lag. Die Aufgabe des Direktors beſtand alſo nur in der Verwaltung, und es iſt leicht begreiflich, daß ein ſo ſchaffensfroher, regſamer Künſtler wie Kaulbach ihrer bald überdrüſſig wurde. Aber er hätte ſelbſt die ſchwer empfundene Beeinträchtigung ſeiner eigenen künſtleriſchen Tätigkeit geduldig ertragen, wenn er nur die Überzeugung gewonnen hätte, daß er mit dieſem Opfer der Sache dienen konnte. Er ſah jedoch Jahr um Jahr verſtreichen, ohne daß er etwas erreichte. Um ſich an einer bloßen Ehrenſtellung genügen zu laſſen, fühlte er ſich noch zu jung, und ſo

Abb. 58. Studienkopf. 1891.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfſtaengl in München. (Zu Seite 64.)

entſchloß er ſich nach dreijähriger Verwaltung des Direktorats, die er mit der ihm eigenen und darum auch ſehr zeitraubenden Gewiſſenhaftigkeit führte, den Prinzregenten um ſeine Enthebung von dem Amte zu bitten. Der Regent war aber nicht willens, dem Künſtler ohne weiteres nachzugeben, und es gelang ihm auch, ihn zur Zurücknahme ſeines Abſchiedsgeſuches zu bewegen. Daraufhin harrte Kaulbach noch zwei Jahre lang in der Stellung aus; dann aber litt es ihn nicht mehr. Er fühlte ſich in ſeinem künſtleriſchen Schaffen ernſtlich geſchädigt, und jetzt konnte ſich der Regent dem Unabhängigkeitsdrange des Künſtlers nicht länger entziehen. Wie Kaulbach ſchon als junger Künſtler in den erſten Jahren ſeines Münchener Aufenthalts die Akademie gefliſſentlich gemieden hatte, ſo empfand er auch als Direktor der Anſtalt, daß die Lebensluft der Schulſtube ſeinem freien Atmungsbedürfniſſe nicht zuſagte.

Abb. 59. Flora. (Zu Seite 64.)

Abb. 60. Widmungsblatt der Münchener Kunstakademie zum 70. Geburtstage des Prinzregenten. 1891. (Zu Seite 64 u. 67.)

Wenn man freilich die lange Reihe von Gemälden, Studien und Entwürfen betrachtet, die Kaulbach während der Zeit seiner Akademieverwaltung vom Herbst 1886 bis Frühjahr 1891 geschaffen hat, möchte man seiner Versicherung, daß seine künstlerische Tätigkeit eine merkliche Einschränkung erfahren hätte, nicht so recht Glauben schenken. Aber er mag diese starke Produktion nur durch ein Übermaß von Anstrengungen erzielt haben, dem Körper und Geist auf längere Dauer vielleicht nicht standgehalten hätten, und das Bewußtsein einer lästigen Verpflichtung mag auch seine Arbeitsfreudigkeit gelähmt haben. Ein Stillstand oder gar ein Rückschritt ist jedenfalls in Kaulbachs Arbeiten aus dieser Zeit seines Lebens nicht festzustellen; und das will viel bedeuten, da er gerade im Jahre 1886, noch vor Antritt seiner Stellung, zwei Werke vollendet hatte, die einen Höhepunkt in seinem Schaffen bezeichnen und daher einen Gradmesser für die Beurteilung der Schöpfungen der nächstfolgenden Jahre abgeben. Beide dienen dem Ruhm der Tonkunst. Der geistlichen Musik huldigte er in einer Halbfigur der heiligen Cäcilie, die, vor ihrer Orgel sitzend, ganz in die erhabenen Klänge versunken ist, die dem Instrument entströmen. Eine zarte Gestalt, aus deren durchgeistigtem, ergebungsvollem Angesicht schon die Vorahnung des kommenden Märtyrertums spricht. Ganz anders präsentiert sich die weltliche Musik im Spiegel des modernen Lebens. Auch die vier jungen Damen, die sich im Garten eines vornehmen Landhauses vor einer Laube niedergelassen haben und ihre Stimmen zu einem „Quartett" vereinigen (Abb. 42), sind gewiß mit vollem Eifer und Ernst bei der Sache. Aber ihr ganzes Wesen läßt doch erkennen, daß ihnen Gesang und Musik nicht gerade Herzenssachen sind, sondern nur zur angenehmen Unterhaltung dienen, die im nächsten Augenblicke unterbrochen werden kann, wenn sich eine andere, noch angenehmere bietet. Auf den Gehalt, die Bedeutung eines Kaulbachschen Genrebildes aus dem modernen Leben kommt es jedoch nicht an. Die Hauptsache ist die Schilderung heiteren Daseins in vornehmer Behaglichkeit, und diese atmet auch die Mädchengruppe, deren äußere Erscheinung und innere Seelenstimmung darauf zu deuten scheint, daß auch in unserem Zeitalter der Maschinen der uralte Traum der Menschheit von einem goldenen Zeitalter ewiger Jugend, Gesundheit und Sorglosigkeit noch hier und da seine Verwirklichung findet.

Zu den ersten Aufträgen, die dem neuen Akademiedirektor zuteil wurden, gehörten zwei Bildnisse des Prinzregenten. Mit dem geistigen Wesen und der äußeren Physiognomie des Prinzen hatte sich der Künstler durch seine Beobachtungen im intimen Kreise bereits so vertraut gemacht, daß ihm eine treffliche Lösung dieser Aufgabe nicht schwer fallen konnte. Schon vorher hatte er den Regenten einmal im schlichten Jagdrock beim Weidwerk dargestellt; aber jetzt galt es zunächst ein Repräsentationsbild zu schaffen, das, für den Festsaal des Münchener Rathauses bestimmt, den Fürsten in der Tracht der Ritter des Hubertusordens zeigen sollte. Solche Repräsentationsbilder haben für den Künstler immer etwas Unbequemes, zumal wenn, wie hier, eine mittelalterliche Maskerade damit verbunden ist. Darum war auch das zweite Bild, das den Prinzen in bürgerlicher Kleidung, im Frack, bis zu den Knien darstellt, trotz des ungleich geringeren koloristischen Aufwandes viel wirkungsvoller. Die ersten Münchener Künstler haben zu gleicher Zeit und in späteren Jahren den Prinzregenten gemalt: Lenbach, Holmberg, Stuck und andere. Ihre Persönlichkeit, ihre künstlerische Individualität tritt in diesen Bildnissen stärker hervor als in denen Kaulbachs; aber die Persönlichkeit des Prinzregenten selbst in seiner ruhig vornehmen Erscheinung, in seinem zurückhaltenden und doch stets wohlwollenden Wesen, hat vielleicht niemand so objektiv erfaßt wie Kaulbach.

Von den zahlreichen übrigen Bildnissen, die Kaulbach während der Zeit seines Direktorats gemalt, bieten wir in der Auswahl, die wir aus seinen Gemälden, Studien und Zeichnungen (Abb. 43 bis 60) getroffen haben, eine Reihe

der hervorragendsten. Es sind wiederum zumeist Bildnisse junger Frauen und Mädchen, die in der außerordentlichen Mannigfaltigkeit ihrer Charakteristik, je nach Temperament und Wesen, von der ungemein wandlungsfähigen Ausdrucks-

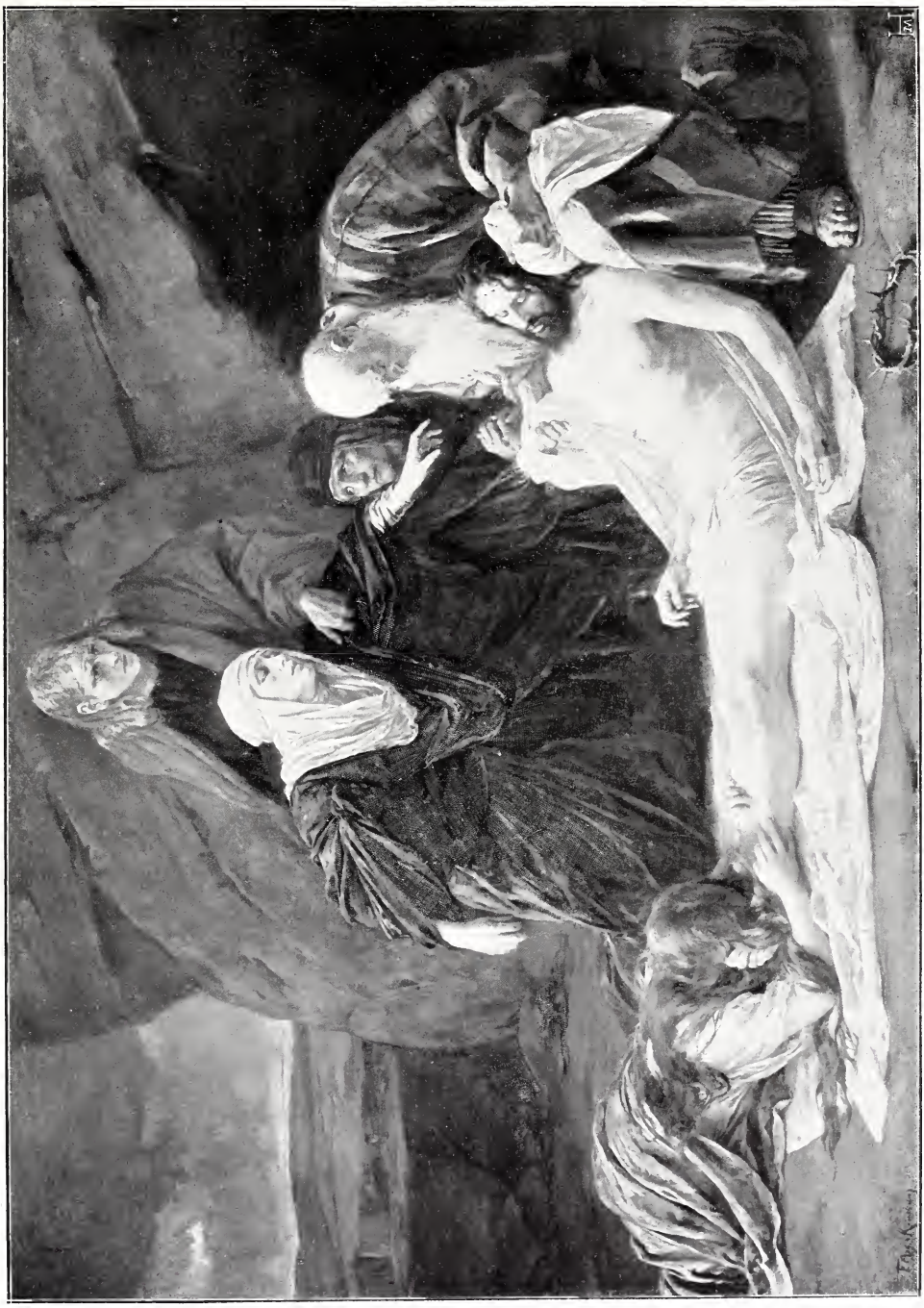

Abb. 61. Die Beweinung Christi. 1892. In der Neuen Pinakothek zu München. (Zu Seite 68.)

weise zeugen, die sich Kaulbach im Laufe seiner Studien angeeignet. Man kann jetzt in keinem Falle mehr von der Nachahmung dieses oder jenes Meisters reden. Alle Eigentümlichkeiten, die Kaulbach alten oder neuen Künstlern abgelernt, sind

Abb. 62. Händestudien zu dem Gemälde Abb. 61. (Zu Seite 68.)

vielmehr zu einem durchaus persönlichen Stil verschmolzen, der aber nicht, wie etwa bei Lenbach, die Individualitäten unter seinen souveränen Willen zwingt, sondern sich ihnen mit feinem Verständnis für jede Nuancierung des Seelenlebens anschmiegt. Man beachte nur die Gegensätze des geistigen Ausdrucks wie der stilistischen Behandlung, die sich in den Bildnissen des Fräuleins S. (Abb. 47), des Fräuleins R. V. (Abb. 49) und der Frau von Munkacsy, der Gattin des berühmten ungarischen Malers (Abb. 50), offenbaren.

Ebensowenig wie die Vielseitigkeit und Kraft seiner Charakteristik hat in dieser Zeit der amtlichen Bürden der Humor des Meisters gelitten, der sich nicht nur, wie gewöhnlich, in allerlei lustigen Improvisationen für festliche Veranstaltungen,

Abb. 63. Fußstudien zu dem Gemälde Abb. 61. (Zu Seite 68.)

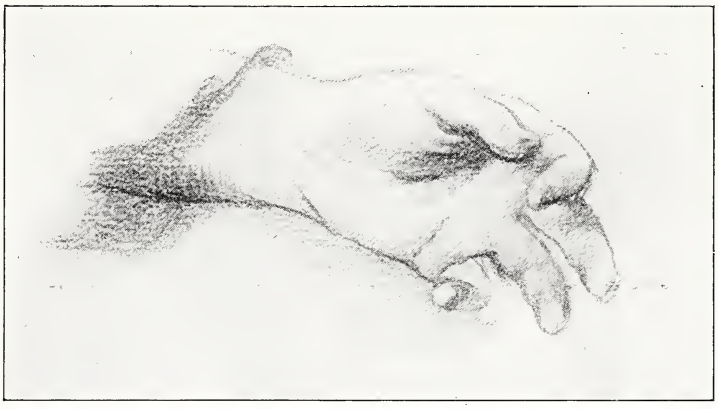

Abb. 64. Handstudie. (Zu Seite 68.)

sondern in einer größeren Komposition äußerte: einer mit vollendeter Meisterschaft durchgeführten Pastellzeichnung ungewöhnlich großen Umfangs, die vier unternehmungslustige Knaben in Pierrotkostümen vorführt, denen sich eine niedliche Pierrette zugesellt hat (Abb. 52).

Noch kurz vor dem Scheiden aus seinem Amte brachte Kaulbach seinem hohen Gönner eine sinnige Huldigung dar, indem er für die Adresse, die die Akademie der bildenden Künste dem Prinzregenten zu seinem siebzigsten Geburtstage überreichte, das Titelblatt malte (Abb. 60). An einem zwischen zwei Säulen aufgehängten Feston sind Genien, die sich nur durch ihren Flügelschmuck von irdischen Bübchen unterscheiden, emsig bemüht, das lorbeerumkränzte Reliefbildnis des Prinzen emporzuziehen. Die drei Vertreterinnen der Malerei, der Plastik und der Architektur helfen ihnen dabei. Es sind die üblichen allegorischen Gestalten, deren Bedeutung man nur aus ihren Attributen errät; über diesen Gemeinplatz konnte der Künstler, wie ihm nun einmal die Aufgabe gestellt war, nicht hinaus. Aber jeder der Frauengestalten hat er das persönliche Gepräge seiner Kunst gegeben, und daß er dabei die feinsten und pikantesten Reize über die Verkörperung der Malerei ergossen hat, kann ihm nicht als einseitige Parteinahme ausgelegt werden, da die Malerei in München wie an allen anderen Akademien Deutschlands die Hauptrolle spielt.

Durch die Niederlegung des Amtes wollte Kaulbach sich wieder die Möglichkeit eines ungestörten Schaffens sichern. Er hatte dazu um so mehr Veranlassung, als ihm vom Staate der Auftrag zur Ausführung eines Gemäldes biblischen Inhalts, einer Beweinung des Leichnams Christi, zuteil geworden war. Die

Abb. 65. Handstudie. (Zu Seite 68.)

religiöse Malerei hatte bisher fast ganz außerhalb des Bereiches seiner Kunst, wenn auch nicht seiner Studien gelegen. Bei seiner intimen Bekanntschaft mit Rubens und van Dyck konnte er auch an ihren religiösen Bildern nicht vorübergehen, und gerade die Beweinung Christi hat Rubens wie seinem großen Schüler das Motiv zu vielen Bildern gegeben, in denen sie alle Empfindungen und Ausbrüche der Trauer um einen geliebten Toten zu erschöpfen suchten. In der Darstellung unermeßlichen und unstillbaren Seelenschmerzes, zu der dieser Moment aus der Leidensgeschichte Christi für die Malerei den ersten Anlaß gegeben, hat van Dyck, der leicht erregbare Gefühlsmensch, seinen Lehrmeister sogar übertroffen. An van Dyck, dem das Dramatische, hier also der leidenschaftliche Ausbruch des Schmerzes in verzweiflungsvollen Gebärden, ebenso unbehaglich war wie Kaulbach, hielt sich dieser, aber wieder nur in der allgemeinen Haltung und in der seelischen wie in der koloristischen Grundstimmung. Alles übrige, die Bildung und die

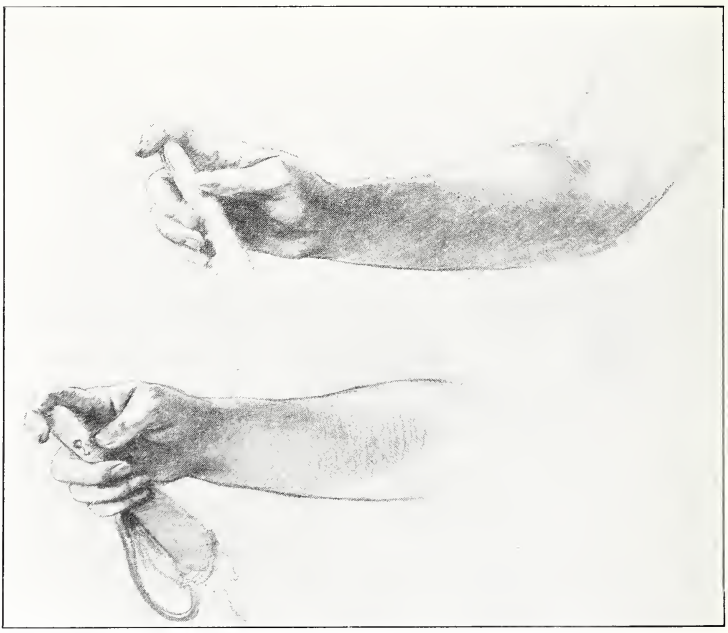

Abb. 66. Hand- und Armstudien. (Zu Seite 68.)

Charakteristik der Köpfe, die aus tiefen Seelenstudien erwachsene Abstufung des Ausdrucks der Schmerz- und Trauerempfindungen, die individuelle Gestaltung aller Einzelheiten in den Gewändern, den Händen und Füßen und nicht zuletzt die Komposition, die nicht nach schönen Linienverbindungen, sondern nur nach Wahrheit gesucht hat, sind Kaulbachs geistiges Eigentum. Eine Fülle der sorgfältigsten Einzelstudien, von denen die Abb. 62 bis 66 einige Proben geben, ist der Ausführung des Gemäldes voraufgegangen, das zuerst auf der Münchener Kunstausstellung des Jahres 1892 in der Öffentlichkeit erschien und dann in den Besitz der Neuen Pinakothek überging (Abb. 61).

Wie die großen Meister aller Zeiten, die immer auch in der Gewissenhaftigkeit groß waren, hat Kaulbach jede Bewegung, Stellung oder Lage einer Figur zunächst so lange nach dem nackten Modell studiert, bis er zu ihrer vollkommenen zeichnerischen und plastischen Beherrschung gelangt war, und dann erst begann er die Gewandstudien nach dem bekleideten Modell. Er huldigte dabei dem ästhetischen Ideal der Griechen, denen das Gewand das Echo des Körpers war. Einige dieser Vorstudien zeigen, wie mannigfaltige Versuche Kaulbach gemacht

hat, ehe er etwa die befriedigende Lage für die Gestalt der Magdalena fand, die die Füße des Heilands mit ihren Tränen benetzt. Nicht minder eingehend waren die Studien, die der Künstler auf die Zeichnung und die charakteristische Bildung der Hände und Füße verwandt hat. Wieviel Kaulbach auch dem Studium van Dycks verdanken mag — in der Behandlung der Hände hat er sich nicht den niederländischen Meister, sondern den unendlich gewissenhafteren Hans Holbein zum Vorbild genommen. Der Meister von Augsburg gehört zu den ersten, die

Abb. 67. Prinzessin Alice von Hessen, jetzige Kaiserin von Rußland.
(Zu Seite 74; vergl. auch S. 123.)

erkannten, welche Bedeutung die Hände für die Charakteristik eines Individuums haben, wie sie gleichsam eine Erläuterung zu den seelischen und geistigen Eigenschaften einer Persönlichkeit geben, aus deren Antlitz sich Stand oder Beschäftigung nur schwer oder gar nicht herauslesen lassen. Van Dyck war seiner Kunst seelischer Analyse, seines psychologischen Scharfblickes so sicher, daß er der Hände zur Verstärkung der Charakteristik nicht mehr bedurfte, und er fand sich mit ihnen meist sehr summarisch ab, indem er sie nach einem allgemeinen Schema sehr zierlich und vornehm bildete, wobei er immer der Zustimmung der Porträtierten sicher war. Als er Hofmaler Karls I. von England geworden und ihm die massenhaft zufließenden Aufträge nur noch die Zeit zu Kopfstudien ließen, hielt er sich sogar besondere Modelle mit schönen Händen, die er bei

der Ausführung der Bilder benutzte, um nicht ganz und gar der Natur entraten zu müssen.

Auch der künstlerische Massenbetrieb unserer Zeit verleitet zu einer solchen nebensächlichen Behandlung dieses und anderen Beiwerkes, und die Zahl der Maler, denen das Studium der Hände, die fein in die Einzelheiten gehende Zeichnung überhaupt gleichgültig oder unbequem ist, wächst von Jahr zu Jahr. Um so höher sind der Ernst und die Gewissenhaftigkeit eines Künstlers anzuschlagen,

Abb. 68. Großfürstin Sergius von Rußland, geb. Prinzessin Elisabeth von Hessen. (Zu Seite 74.)

der, längst zu voller Meisterschaft gereift, sich nicht die Mühe verdrießen läßt, die Hände und, wo es nötig ist, auch die Füße eines jeden Modells zu studieren und in sorgsam durchgeführter, plastisch behandelter Zeichnung, nicht etwa in flüchtiger Skizzierung, nachzubilden. Man betrachte daraufhin nur die Hand- und Fußstudien, die Kaulbach für die Gestalt des Joseph von Arimathia gemacht hat, der mit den beiden, das Grabtuch fassenden Händen den Leichnam des Heilands halb aufrecht erhält. Jede Hand hat er zweimal gezeichnet, um sie in verschiedenen Funktionen beobachten zu können, und als er zur Ausführung kam, hat er einen Teil dieser mühevollen Studien noch durch das Linnentuch

verdeckt. Auch von den Fußstudien für Joseph von Arimathia (Abb. 63) hat er auf dem Bilde nur den linken Fuß verwerten können; aber da das Modell in der für das Bild bestimmten Stellung einmal vor ihm stand, hat er auch den rechten Fuß mit gleicher Sorgfalt gezeichnet.

Abb. 69. Die Töchter des Herzogs Alfred von Sachsen-Koburg-Gotha.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 77.)

An diesen strengen künstlerischen Grundsätzen hat Kaulbach nicht bloß bei der „Beweinung Christi", bei seinen idealen Einzelfiguren und Genrebildern, sondern nicht minder bei seinen Bildnissen festgehalten, wenn ihm Zeit und Gelegenheit zu solchen Einzelstudien geboten wurde, oder wenn ihm bei der Anordnung eines Bildnisses die Mitwirkung der Hände geraten erschien.

Unsere Abbildungen geben noch mehrere solcher Handstudien wieder, die der Künstler teils für Bildnisse, teils ohne besonderen Zweck gezeichnet hat, wie ihm der Zufall interessante Modelle in den Weg führte, nur um seinen Formensinn zu üben und sein Naturgefühl lebendig zu erhalten. Dieser stete Umgang mit der Natur hat ihn vor einer Gefahr geschützt, der vielbeschäftigte Bildnismaler selten entgehen: vor der Manieriertheit. Weit entfernt, in eine blendende, aber geistig flache Routine zu verfallen, weiß er für jede Persönlichkeit immer eine

Abb. 70. Prinzessin Beatrice von Sachsen-Koburg-Gotha.
Studie zu dem Gemälde Abb. 71. (Zu Seite 77.)

neue, ihrem Charakter entsprechende Anordnung und Umgebung zu finden. Man wird schwerlich in der langen Reihe Kaulbachscher Bildnisse zwei finden, die einander in der Äußerlichkeit des Arrangements so gleichen, daß der Beschauer den Eindruck gewinnt, als hätte sich der Künstler mit Anstand, ohne viel Nachdenken, einer lästigen Pflicht entledigt. Er tritt niemals mit einer vorgefaßten künstlerischen Absicht an die Persönlichkeit heran, die er porträtieren will, sondern erst aus ihrem genaueren Studium entwickelt sich ihm die bildliche Gestaltung, die ihm für das Wesen der Persönlichkeit am meisten charakteristisch erscheint.

Abb. 71. Mädchenreigen. 1897. Reproduziert mit Bewilligung der Verlagshandlung H. O. Miethke in Wien. (Zu Seite 77.)

Von diesem Grundsatz seiner Kunst wich Kaulbach auch niemals ab, wenn ihm Aufträge zu Repräsentationsbildnissen aus fürstlichen Kreisen zuteil wurden. Er sucht immer erst durch intime Porträtstudien das Wesen der darzustellenden Personen zu ergründen, ehe er die Zeremonienbilder in Angriff nimmt, auf denen oft über den geforderten Kleiderprunk die Innerlichkeit der Charakteristik zu kurz kommt. Ein Meisterwerk solch tief innerlicher Auffassung bei schlichter äußerer Gestaltung ist das Bildnis der Prinzessin Alice von Hessen, der jetzigen Kaiserin von Rußland (Abb. 67), das der Künstler malte, bald nachdem der jetzige Großherzog Ernst Ludwig von Hessen im März 1892 zur Regierung gelangt war. In dem jungen Fürsten, der sich die Förderung der Kunst zu einer der vornehmsten Aufgaben seiner landesherrlichen Fürsorge gemacht hat, fand Kaulbach einen ver-

Abb. 72. Die „scheppe Allee" in Darmstadt. (Zu Seite 78.)

ständnisvollen Freund seiner vornehmen Darstellungskunst, und die Schwestern des Fürsten teilten diese Neigung. Nach der Prinzessin Alice ließ sich ihre ältere Schwester, die Großfürstin Sergius von Rußland, porträtieren, einmal in lässiger Haltung, in einen Sessel gelehnt, das edel geschnittene Profil des schönen Kopfes mit den dunklen, träumerisch blickenden Augen nach links gewendet (Abb. 68), das andere Mal in ganzer Figur, in weißer lang hinschleppender Atlasrobe, mit dem funkelnden Diadem auf dem Haupte. Dort das Bild einer geistig selbständigen Frau, die, wenn sie der Fesseln des höfischen Zeremonienzwanges ledig ist, ihr eigenes Seelenleben lebt, hier die Prinzessin, die durch die höfische Erziehung gelernt hat, ihre Gefühle unter der Maske konventioneller Freundlichkeit zu verschleiern.

Als dann der Großherzog im Frühjahr 1894 die zweite Tochter des Herzogs Alfred von Sachsen-Koburg und Gotha heimführte, erhielt Kaulbach den Auftrag,

Abb. 73. Bildnis der Frau M. 1892. (Zu Seite 81.)

Abb. 74. Bildnis des Fräuleins L. 1895. (Zu Seite 83.)

auch die junge Großherzogin mehrere Male zu porträtieren, und diese Bildnisse fanden in dem weiten Kreise der verwandten und verschwägerten fürstlichen Familien solchen Beifall, daß die vier Töchter des herzoglichen Paares auf den Gedanken kamen, ihren Eltern zu deren silberner Hochzeit, die am 23. Januar 1899 bevorstand, mit einem von Kaulbach gemalten Gruppenbildnis zu erfreuen. Wo soviel Schönheit, Anmut und jugendlicher Frohsinn zusammenkamen, wäre es dem Künstler unmöglich gewesen, sich mit einem steifen Repräsentationsbilde abzufinden.

Nicht der Prunkraum eines fürstlichen Schlosses, sondern eine idyllische Parklandschaft in sommerlicher Pracht war der passende Rahmen für die schlanken, in lieblichem Jugendreiz prangenden Gestalten, die den Vergleich mit den Kindern der Flora nicht zu scheuen brauchen, die sie zu Sträußen und Kränzen vereinigen. In frohem Eifer naht sich die jüngste der Prinzessinnen der Gruppe der älteren Schwestern, um der Kranzwinderin frisch gebrochene Blumen zu reichen (Abb. 69). Diese zwanglose, ungesuchte Gruppierung im Verein mit der landschaftlichen Umgebung gibt der Darstellung den Charakter eines Genrebildes. Nicht ein Bildnis glaubt man vor sich zu sehen, sondern eine jener freien Erfindungen, in denen

Abb. 75. Studie zu dem Bildnis des Fräuleins L. (Abb. 78). (Zu Seite 83.)

Kaulbach von Zeit zu Zeit die Fülle schöner Eindrücke, die er als Bildnismaler zu empfangen so reiche Gelegenheit findet, in geschmackvoller Auslese zusammenfaßt. Eine dieser Kompositionen haben wir schon oben in dem „Quartett" (s. Abb. 42) kennen gelernt. Eine zweite, der „Mädchenreigen", eine zarte, duftige Pastellmalerei, ist ungefähr gleichzeitig mit der Bildnisgruppe der Prinzessinnen entstanden. Auch hier ist eine liebliche Parklandschaft der Schauplatz des Reigens, in dem sich neun junge Mädchen in luftigen Sommerkleidern drehen, überschäumend in ihrer gesunden Jugendlust, aber trotz ihrer Ausgelassenheit nirgends die Grenze natürlicher Anmut überschreitend (Abb. 71).

Während seines häufigen Aufenthaltes in Darmstadt öffneten sich dem Künstler auch die Häuser der dortigen Kunstfreunde, und in einem von ihnen, in dem des

Abb. 76. Bildnis des Fräuleins L. 1895. (Zu Seite 83.)

Majors von Heyl, bot sich ihm die Gelegenheit, wieder einmal seine glückliche Begabung für die dekorative Malerei zu bewähren. Zugleich fand seine alte Neigung zur Satire in den genußreichen Darmstädter Tagen Stoff zu neuer Betätigung. Auch wer die näheren örtlichen Beziehungen nicht kennt, die in der „scheppen Allee in Darmstadt“ (Abb. 72) verborgen sind, wird seine Freude an der grotesken Erfindung haben, da ähnliche Erscheinungen, wie sie den beiden, in froher Champagnerlaune heimkehrenden Zechgenossen zuteil werden, auch an anderen Orten gleichgestimmten Seelen nicht ungewohnt sind.

Ein so arbeitsamer, seinem Berufe in so strenger Selbstzucht nachgehender Mann wie Kaulbach durfte es sich schon gelegentlich gestatten, die horazische Devise des „Dulce est desipere in loco!“ (süß ist's, zur rechten Zeit zu schwärmen) sich zu eigen zu machen. Freilich, wenn der im Grunde seines Herzens immer fröhlich und humoristisch gestimmte Künstler, ernster Arbeit beflissen, vor seiner Staffelei sitzt, weicht der Schalk aus seinen Mundwinkeln, das lustige Zwinkern seiner Augen hört auf, und dann zeigt sich das ernste, nachdenkliche Antlitz, das unseren Lesern aus dem Titelbilde entgegenblickt. Dann ist aus dem lustigen Maler des „Schützenlis'l“ und dem flotten Karikaturenzeichner der tief in den Grund der Menschennatur schauende Seelenforscher geworden, der alle seine geistigen Kräfte

Abb. 77. Studienkopf. 1893. Im Privatbesitz.

zusammenfaßt, um das schwierigste und doch anziehendste aller Rätsel zu lösen: das der menschlichen Herzen.

Die vornehme Damenwelt Münchens sorgte dafür, daß es diesem Psychologen nicht an dankbaren Vorwürfen gebrach. Kaulbach war und blieb der bevorzugteste Frauenmaler Münchens. Wer sich Lenbach anvertraute, konnte eines unbedingten Erfolges niemals sicher sein. Denn dieser Meister benutzte seine Auftraggeber meist als Objekte für die Lösung der koloristischen Probleme, die ihn jeweilig beschäftigten, und wenn auch immer ein bedeutendes Kunstwerk dabei herauskam, so stand die Befriedigung der Besteller nicht immer auf der Höhe der künstlerischen Leistung. Jene Charakterstärke, die eine unbefangene, offenherzige Schilderung des eigenen Ich von fremder Hand ruhig ertragen kann, ist im menschlichen Geschlecht wohl von jeher nur sehr spärlich vertreten gewesen, und wenn wir die Bildnisse der früheren Generationen seit dem fünfzehnten Jahrhundert, da in der

Bildnismalerei noch eine unendliche Genügsamkeit seitens der Besteller geherrscht haben muß, bis auf die neueste Zeit betrachten, muß jene Eigenschaft vollkommener Seelenruhe gegenüber einer Bildnisleistung von Jahrhundert zu Jahrhundert immer seltener geworden sein. Kaulbach schonte die Empfindlichkeit seiner Auftrag-

Abb. 78. Bildnis des Fräuleins L. 1895.

geber, ohne sich jedoch je zu einer wahrheitswidrigen Schmeichelei herabzulassen, ohne sich gegen den heiligen Geist der Kunst zu versündigen. Eine schöne Natur noch schöner zu machen, ist immer das Recht des Künstlers gewesen, und wo die Natur mit ihren Reizen gekargt hat, kann eine vorteilhafte künstlerische Anordnung oder die starke Betonung eines reichen Seelenlebens die Mängel an der Mitgift der Natur verdecken.

Abb. 79. Hundeſtudien. 1895.

Solcher Kunſtgriffe ſich zu bedienen, hat Kaulbach allerdings nur ſelten Urſache gehabt. Gerade die reizendſten Frauen und Mädchen drängten ſich danach, von ihm porträtiert zu werden, und während des letzten Jahrzehnts, wo ihn die Aufträge für den heſſiſchen Hof und für Sachſen-Koburg-Gotha beſchäftigten, iſt der Zuſpruch beſonders ſtark geweſen. Aber nach der Entledigung der Bürde eines Amtes, deſſen Verwaltung nichts Erſprießliches verſprach, wuchs auch die Schaffensluſt und Arbeitskraft des Künſtlers. Für jedes Weſen, das er zu porträtieren übernahm, fand er ſtets die ſeinem Temperament entſprechende Haltung und eine koloriſtiſche Stimmung, die ebenfalls mit dem Temperament in Einklang war.

Für eine ſo durch und durch moderne Erſcheinung, wie ſie uns z. B. das Bildnis der Frau M. (Abb. 73) kennen lehrt, würde der begeiſterte Schüler der

Abb. 80. Händeſtudien zu einem Bildnis. 1896.

Abb. 81. Frau Wilhelm von Kaulbach. 1896.

alten Meister in seinem Schatze von Studien und Erinnerungen schwerlich, auch wenn er danach gesucht, ein passendes Vorbild gefunden haben, an das er hätte anknüpfen können. In dieser jungen Frau, die wie ein lustiger Falter von Gesellschaft zu Gesellschaft, von Vergnügen zu Vergnügen zu flattern scheint, spricht sich der leicht erregbare, nervöse Geist unserer Zeit aus, der im Genusse nicht so leicht erlahmt. Diese Züge verraten noch nichts von Übersättigung, Blasiertheit und Müdigkeit. Nur die naive Freude am Lebensgenuß spricht aus dem fast noch kindlichen Antlitz. Im Begriff, eine Abendgesellschaft oder ein Theater zu besuchen, hat sich die zierliche Gestalt schnell in den Lehnstuhl geworfen, um die halb amüsante, halb lästige Porträtsitzung noch rasch abzumachen. Aber man merkt es ihrer Haltung, den zum Aufspringen bereiten Füßen an, daß sie vor prickelnder Ungeduld kaum die Zeit erwarten kann, wo sie wieder emporschnellen und, leichtfüßig trippelnd, davonhüpfen darf. Und diese quecksilberne Beweglichkeit scheint in den scharf gekniffften Falten der Robe, in dem unruhigen Gekräusel des Rüschenbesatzes nachzuzittern.

In dieser Gattung von Bildnissen eleganter Weltdamen steht Kaulbach an Feinheit des Geschmacks, Lebendigkeit der Anordnung und geistreicher Charakteristik hinter keinem der Maler französischer, englischer und anglo-amerikanischer Nationalität zurück, die gegenwärtig für die Bildnismalerei in den Kreisen der vornehmen Gesellschaft von Paris und London den Ton angeben. Viele von

ihnen übertrifft er aber, wenn es gilt, den stillen Zauber hoheitsvoller Jungfräulichkeit ohne jede Pose, ohne bewußte Zurschaustellung zu schildern. Das ist überhaupt die unbestrittene Domäne der Deutschen und der stammverwandten Engländer, und unter den deutschen Malern ist gerade Kaulbach darin ein unvergleichlicher Meister. Eine ganze Reihe unserer Abbildungen, Genreszenen wie Bildnisse, zeugen davon. Selten hat er jedoch diese Meisterschaft so vollkommen entfaltet, wie in dem Bildnis des Fräuleins L. (Abb. 74), das die junge, dunkelhaarige Dame im leichten Sommerkleide darstellt, dessen duftiges, zartes Weiß nur durch das matte Violett der Schärpe unterbrochen wird. Obwohl Kaulbach dabei jede Rivalität mit Herkomer durchaus ferngelegen hat, könnte man dies Bildnis der berühmten Miß Grant des Deutsch-Engländers ohne Gefahr zur Seite stellen. Es würde sich neben ihr auch in der Feinheit des koloristischen Geschmacks behaupten, die der Hauptvorzug der Miß Grant ist, ja das Werk des bayerischen Engländers, das dem Beschauer im Grunde genommen doch ein steinernes Antlitz von unnahbarer Kälte zukehrt, an Innigkeit und Wärme der Charakteristik übertreffen. Ein Hauptvorzug der Kaulbachschen Kunst, den er mit nur wenigen Porträtmalern teilt, besteht in der herzgewinnenden Liebenswürdigkeit, die er fast allen seinen Bildnissen mitzugeben weiß, und die besonders denen zugute kommt, deren Originale von der Natur nicht gerade verschwenderisch mit äußeren Reizen bedacht sind. Die edlen Züge des Fräuleins L. reizten den Künstler, dessen Schönheitssinn an dem klassisch geformten Antlitz eine hohe Befriedigung empfunden haben mag, noch zu einem zweiten Bildnis, das die junge Dame in halber Figur mit einem breitkrempigen Hute auf dem Haupte darstellt (Abb. 76).

Von Zeit zu Zeit fühlte Kaulbach das Bedürfnis, seine Seele in der italienischen Natur aufzufrischen, die es ihm in seiner Jugendzeit angetan, und deren Zauber ihn seitdem nicht mehr losgelassen hatte. Er ging aber nicht nach dem Süden, um zu ruhen und seine Zeit in völliger Untätigkeit zu verträumen. Auch nach Monaten angestrengter Arbeit, wenn er dringend die Notwendigkeit einer Erholung spürte, war sein künstlerischer Trieb stärker als sein Ruhebedürfnis. Wenn er eine Frühjahrsreise nach Oberitalien machte oder in die Sommerfrische nach Ohlsdorf oder an die See ging, mag er oft genug geschworen haben, weder

Abb. 82. Studie vom Gardasee. 1894. (Zu Seite 85.)

Zeichenstift noch Pinsel anzurühren. Aber sobald er die Schönheit einer üppigen oder erhabenen Natur mit voller Seele empfand, waren diese Vorsätze schnell vergessen, und das ewig rege Temperament des Künstlers, der niemals weiß, ob er einen eben empfangenen Eindruck noch einmal erleben wird, durchbrach die Schranken, die sich der Körper in weiser Erkenntnis seiner Kräfte selbst auferlegt hatte.

Mit den Menschen, denen Kaulbach auf seinen Erholungsreisen begegnete, gab er sich freilich nicht viel ab. Er fühlte sich am wohlsten, wenn er geheime

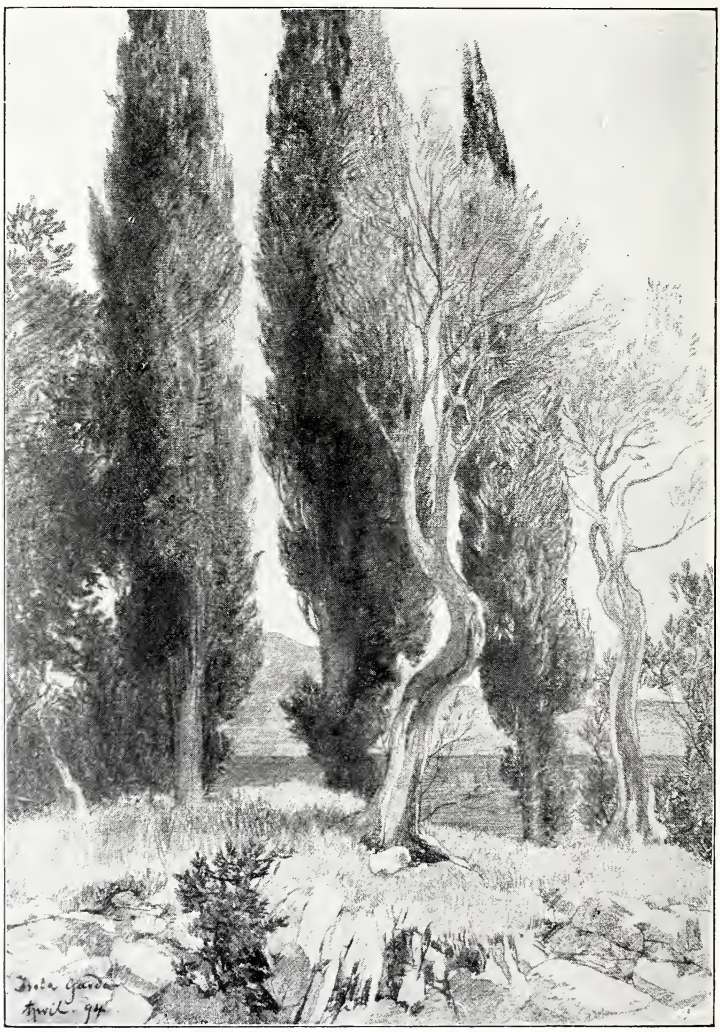

Abb. 83. Studie vom Gardasee. 1894. (Zu Seite 85.)

Zwiesprach mit der Natur halten konnte, wenn er in ihr Gebilde fand, die, ohne einer wesentlichen Korrektur durch die ordnende Hand des Künstlers zu bedürfen, seinem aufs Ideale gerichteten Empfinden entsprachen. Wir wissen, welchen Wert er auf die Mitwirkung der Landschaft bei seinen Genrebildern wie bei seinen Bildnissen legte, wie er bisweilen bei Repräsentationsbildern, die eine genrehafte Behandlung ausschlossen, die kalte Pracht der feierlichen Haltung und des Toilettenaufwandes durch einen warmen und stimmungsvollen landschaftlichen Hintergrund dämpfte. Mit bloßer Kulissenmalerei fand sich Kaulbach dabei nicht ab. Auch die landschaftlichen Hintergründe seiner Porträts sind aus sorgfältigen Naturstudien

erwachsen, denen bei ihrer Umformung für den bestimmten Zweck der individuelle Reiz gleichwohl erhalten blieb.

Wie fleißig und sorgsam Kaulbach seine landschaftlichen Studien nach der Natur auch noch jetzt macht, lernen wir aus einigen Pastellzeichnungen kennen, die er im Frühjahr 1894 während eines Aufenthaltes an den oberitalienischen Seen angefertigt hat. Es sind nicht flüchtig hingetupfte oder hingewischte impressionistische Farbeneindrücke, sondern mit liebevoller Hand gezeichnete Naturausschnitte, die das Objekt mit voller, bildnismäßiger Treue in seinen Einzelheiten

Abb. 84. Studie aus der Villa Serbelloni bei Bellagio. 1895. (Zu Seite 85.)

wie in seinem Gesamteindruck, in den Individualitäten der schlanken, himmelansteigenden Zypressen und der knorrigen, seltsam gewundenen Ölbäume wie in der Mannigfaltigkeit der zauberhaften koloristischen Stimmungen wiedergeben (Abb. 82 bis 84). Auf seinen Wanderungen an den felsigen Gestaden und auf den Uferbergen des Garda- und Comersees bot sich dem Künstler eine Fülle der lieblichsten Landschaftsbilder, der merkwürdigsten und großartigsten Baumgruppen, deren tiefdunkles, fast schwärzliches Grün einen pikanten Kontrast zu dem blauen Wasserspiegel in der Tiefe bildet.

Seine landschaftlichen Studien hat Kaulbach bisher meist von öffentlichen Ausstellungen ferngehalten, weil er ihnen keinen selbständigen künstlerischen Wert

Abb. 85. Quelle. (Zu Seite 89 f.)

Abb. 86. Geigenspielerin. 1898.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 96.)

Abb. 87. Musica. Copyright 1900 bei Photogr.-Union, München. (Zu Seite 97.)

beimißt. Er betrachtet sie nur als Bausteine, die er, wie es die Gelegenheit mit sich bringt, in den landschaftlichen Hintergründen seiner Bildnisse und Idealfiguren oder auch zu größeren Ideallandschaften verwertet, die er dann mit der ganzen Kraft seines dichterischen Schwunges erfüllt. Welch bedeutende Wirkungen er damit zu erzielen weiß, zeigt die schwermütige Landschaft mit der an einer Quelle gelagerten Schönen, die mit ihrem Herzeleid in diese Einsamkeit geflüchtet

ist (Abb. 85). Noch scheinen die wehmutsvollen Klänge, die sie ihrem Saitenspiel entlockt hat, im Rauschen der Bäume und im Gemurmel des Quells nachzuklingen, und mit dem Schmerze der Verlassenen scheint ihre ganze Umgebung mitzutrauern. Nur Amor, der mit aufgestützten Armen behaglich auf dem obersten Felsen liegt, bleibt bei dem tragischen Zusammenklang der Seelenstimmung der leidvollen Jungfrau mit der der Landschaft ungerührt.

In dieser sozusagen musikalischen Zusammenstimmung von menschlich-seelischer

Abb. 88. Mandolinenspielerin.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 98.)

und landschaftlicher Empfindung gipfelt Kaulbachs freie Phantasiekunst. Ein leidenschaftlicher Musikfreund, verkörpert er gern die zauberische Gewalt der Tonkunst über alle Gemüter, denen ein unfreundliches Geschick nicht die Empfänglichkeit für die tröstenden, über alles Erdenleid erhebenden Gaben der Himmelstochter versagt hat, in weiblichen Gestalten, die in süßer Vergessenheit den Tönen lauschen, die ihren Instrumenten entströmen. Dieser musikalische, Mensch und Natur zu einer harmonischen Einheit zusammenfassende Zug in Kaulbachs Kunst ist zugleich ein durchaus modernes Element, das wir bei keinem der alten Meister finden,

Abb. 89. Kaiser Wilhelm II. 1898. Im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 98 f.)

Abb. 90. Kaiserin Auguste Viktoria und Prinzessin Viktoria Luise. Im Besitz des Kaisers. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 100.)

von denen Kaulbach fruchtbare Anregungen empfangen hat. Unſer muſikaliſches Empfinden unterſcheidet ſich in ſeiner aufs höchſte geſteigerten Verfeinerung ſo gewaltig von dem des ſechzehnten und ſiebzehnten Jahrhunderts, daß ein Vergleich nicht zuläſſig wäre. Wenn wir es aus der muſikaliſchen Literatur nicht wüßten, könnten wir es aus den zahlreichen italieniſchen und niederländiſchen Bildern erkennen, auf denen geſungen und muſiziert wird. Wohl geſchieht es immer mit Luſt und Liebe, oft ſogar, namentlich bei den Niederländern, mit einem wahren Feuereifer, bisweilen auch mit ſichtlichem Verſtändnis für den In-

Abb. 91. Mutter und Kind. 1898. (Zu Seite 126.)

halt eines Tonwerkes. Aber es iſt keinem der alten Meiſter eingefallen, Muſik und landſchaftliche Stimmung in Zuſammenklang zu bringen, ſelbſt Raffael nicht, als er die heilige Cäcilie malte. Sie iſt freilich mit ihren Gefährten den Tönen der himmliſchen Muſik ſo völlig hingegeben, daß ſie für ihre irdiſche Umgebung keinen Sinn mehr hat. Aber auch die Venezianer, die unter den Italienern noch das ſtärkſte Gefühl und Talent für die Landſchaft beſaßen, haben auf Bildern, die Konzerte im Freien darſtellen, noch kein Verſtändnis für die Einwirkung der Landſchaft auf die Stimmung des Muſikers gehabt. Viel auffallender iſt es, daß auch den Niederländern, die ſich doch ſo vortrefflich auf die poetiſche Ausbeutung des Stimmungsgehaltes einer Landſchaft verſtanden, das Organ dafür

fehlte. Die Schilderung von musikalischen Aufführungen, die über die Leistungen der Leiermänner und Bierfiedler vor den Dorfwirtshäusern hinausgingen, verlegten sie fast immer in geschlossene Räume. Selbst van Dyck, der sich bei seinen in Genua gemalten Bildnissen mit so feinem Verständnis der Mitwirkung der Landschaft zur Steigerung des poetischen Gesamteindruckes bedient hatte, empfand kein Bedürfnis nach einer landschaftlichen Stimmung, als er in seinen letzten Lebens-

Abb. 92. Studie nach einem kleinen Mädchen. 1899. (Zu Seite 125.)

jahren seine Gemahlin als Cellospielerin darstellte. Wo man auch in der Hinterlassenschaft der alten Meister suchen mag, nirgends findet sich eine Gestalt, die so ganz ihre Seele in die Töne legt, die ihr volles Empfinden so lebhaft in Geigen-, Lauten- oder Orgelspiel ausklingen läßt wie die Idealfiguren Kaulbachs, die Trägerinnen einer besonderen musikalischen Stimmung sind, die ihr Echo in der Landschaft findet. Die Geigenspielerin, die hinter einer Altanbrüstung die lyrischen Empfindungen, die die Abendstille wachruft, in Tönen zum Ausdruck bringt (Abb. 86), und die in tiefes Träumen verlorene Jungfrau in antiker Ge-

wandung, die, eine Doppelflöte in der Linken, die schlanken Finger der Rechten über die Saiten einer Lyra gleiten läßt (Abb. 87), sind die edelsten unter diesen Schöpfungen Kaulbachs. Während die Geigenspielerin in ihrem tieftonigen, warmen Kolorit venezianische Erinnerungen lebendig macht, besonders die an die Prachtgestalten Tizians, tritt uns in der Verkörperung der Musik eines jener Gebilde entgegen, in denen Kaulbach den Formenadel der antiken Kunst mit modernem Gefühlsleben zu verschmelzen sucht. Es ist, als ob eine der antiken Musenstatuen, Euterpe oder Polyhymnia, lebendig geworden und von ihrem Fußgestell unter die Wipfel eines „alten, heil'gen, dichtbelaubten Haines" getreten wäre. Hier begegnet sich Kaulbach in seiner Auffassung der Gestalten der antiken

Abb. 93. Bildnis einer Tochter des Künstlers. 1899.
Im Besitz von Professor Friedrich Kaulbach in Hannover.

Welt mit Goethe. Wie der Dichter der Iphigenie den altgriechischen Sagenstoff psychologisch und ethisch vertiefte und aus den Werkzeugen der Götter selbständig empfindende und aus persönlichem Willen handelnde Wesen machte, so flößt auch Kaulbach seinen Geschöpfen, die uns in Tracht und äußerer Haltung an die Marmorbilder der klassischen Kunst Griechenlands gemahnen, etwas von seiner modern empfindenden Seele ein. Sie spiegelt sich auch in der Gestalt einer „Pomona" wider, die, von strahlender Hoheit umflossen, mit der Linken Früchte spendend, durch einen Orangenhain schreitet, und sie lächelt uns aus den lockenden Augen einer überaus anmutsvollen „Hebe" entgegen, deren schwarzes Ringelhaar ein Kranz aus Weinlaub und Trauben umrankt.

Neben diesen klassischen und romantischen Verkörperungen der vielgestaltiger Verwandlungen fähigen Frau Musika hat es Kaulbach auch an durchaus modernen

Abb. 94. Studie nach einem Kinde. 1899.

nicht fehlen lassen, mit denen er wohl der holden Pflegerin der Tonkunst gehuldigt hat, die ihm seine Häuslichkeit verschönt. Auf einem Rundbilde zeigt er uns die Halbfigur einer „Mandolinenspielerin", aus deren Antlitz sonnige Heiterkeit dem Beschauer entgegenstrahlt (Abb. 88), und verwandte Züge blicken uns aus einer zweiten Lautenspielerin an, der der Künstler als Devise den auf Luther zurückgeführten Wahlspruch gesunden Lebensgenusses: „Wer nicht liebt Wein, Weib und Gesang, der bleibt ein Narr sein Lebelang" mit auf den Weg gegeben hat (Abb. 101).

Das Rundbild der Mandolinenspielerin zeigt uns einen Hintergrund, den wir auf Bildern Kaulbachs bisher noch nicht gesehen haben: statt einer deutschen Frühlings- oder Sommerlandschaft, statt der dunklen Zypressen und Orangenbäume, des Lorbeers und der Myrte der italienischen Natur sehen wir hinter der schönen Musikantin, die an der Brüstung eines Balkons sitzend gedacht ist, das leicht bewegte, von Dampfern und Segelschiffen belebte Meer, über dem sich der lichtgraue, nordische Himmel spannt. In diesem Bilde hat Kaulbach eine der Studien festgehalten, die er aus Anlaß eines Auftrages vom Rhein her gemacht hat. Ein Kölner Kunstfreund hatte beschlossen, dem Wallraf-Richartz-Museum ein Bild Kaiser Wilhelms II. in Admiralsuniform zu stiften. Es sollte ein Porträt in großem, historischem Stile, in monumentaler Auffassung werden, und als Hintergrund sollte das Element dienen, auf dem nach dem Ausspruche des Monarchen Deutschlands Zukunft liegt. Ein Künstler von der Gewissenhaftigkeit Kaulbachs konnte einen so ehren- und verantwortungsvollen Auftrag nur übernehmen, wenn ihm Gelegenheit zu einer Naturstudie geboten wurde. Auf eine Anfrage erhielt er die Einladung, im August 1898 nach Wilhelmshöhe zu kommen, wo das Kaiserpaar seinen Sommeraufenthalt genommen hatte, und dort gewährte ihm Wilhelm II. am 13. August eine Sitzung, in der es Kaulbach gelang, den Kopf des Monarchen mit Pastellstiften in vollkommen plastischer, lebensvoller Wirkung herauszuarbeiten. Der Kaiser zollte der Leistung seinen vollen Beifall, und wie sehr ihn diese Studie befriedigte, die ihn in einer ganz eigenartigen Weise auffaßte — wobei das rein Menschliche mit dem Gebieterischen und dem Bewußtsein des göttlichen Berufes der Verantwortung vor Gott in glücklicher Verbindung zum Ausdruck gekommen ist —, gab der Monarch auch äußerlich dadurch zu erkennen, daß er dem Künstler den Auftrag zu einem Repräsentationsbildnis seiner Gemahlin gab.

Das große Bildnis für das Kölner Museum stellt den Kaiser in ganzer Figur dar, die Rechte auf den Eckpfeiler einer Balustrade gestützt, die die Terrasse, auf der er steht, seitlich begrenzt (Abb. 89). Die für Kaiser Wilhelm II. bezeichnende

Haltung des Kopfes ist mit Geschick für die allgemeine Charakteristik verwertet worden. Mit Demut gegen den Höchsten, aber auch mit kühner Entschlossenheit gegen feindliche und widerstrebende Kräfte auf Erden sieht der seiner sittlichen und materiellen Kraft bewußte Herrscher allen Gefahren in stolzer Ruhe ent-

Abb. 95. Bildnis der Frau E. 1898. (Zu Seite 104.)

gegen. Ein dichtes, schweres Gewölk hat sich über dem Meere zusammengezogen, doch in der Ferne leuchtet es bereits hell und glückverheißend auf, „Deutschlands Zukunft liegt auf dem Wasser", und daß Deutschland allmählich auch auf dem Wasser die friedengebietende Macht werden wird, die es schon jetzt auf dem Festlande ist, dafür sind die mächtigen Panzerkolosse, die hinter dem Kaiser in Paradeaufstellung seiner Revue gewärtig sind, die ersten Zeugen der Bürgschaft.

Auch für das Bildnis der Kaiserin hat Kaulbach noch in Wilhelmshöhe die erste Studie gemacht, und nach den dort empfangenen Eindrücken hat er später die Komposition gestaltet. Steife Repräsentationsbilder waren ihm, wie wir wissen, zuwider, dafür aber um so willkommener jedes Mittel, den höfischen Zwang zu durchbrechen. Während seines Aufenthalts in Wilhelmshöhe mochte er wohl einmal einen Augenblick beobachtet haben, wo die kleine Prinzessin Viktoria Luise,

Abb. 96. Studienkopf. 1899.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 104.)

von ihren Spielen aus dem Parke heimkehrend, sich in stürmischer Zärtlichkeit an die Mutter schmiegte, und diese Beobachtung gab ihm den erwünschten Anlaß, aus dem Bilde der Kaiserin trotz der majestätischen Haltung der hohen Frau auch ein Stück glücklichen Familienlebens in schlichter bürgerlicher Wärme aufleuchten zu lassen (Abb. 90).

Für die Ausführung dieses Bildes wurde dem Künstler mehr Zeit und Gelegenheit zu intimeren Studien gestattet als zu dem Bildnis des Kaisers. Er

wurde zu weiteren Sitzungen nach Berlin eingeladen, und im königlichen Schlosse wurde ihm auch ein Atelier zur Verfügung gestellt, wo er das Bildnis der Kaiserin und ihrer Tochter in Ruhe vollenden konnte. Auch die Kaiserin Auguste Viktoria ist von ersten Meistern der Bildniskunst häufig porträtiert worden. Mit keinem von ihnen braucht Kaulbach den Vergleich zu scheuen. Mit der Vornehmheit der Auffassung und dem feinen, niemals fehlgreifenden Geschmack der Anordnung, die ihn zum beliebtesten Frauenmaler Deutschlands gemacht haben, verbindet er das

Abb. 97. Bildnis der Frau M. 1899. (Zu Seite 104.)

tiefste Verständnis für die Regungen der Kinderseele, die er an seinen eigenen Kindern gründlich studiert hat, und dieser Befähigung verdankt er auch einen großen Teil der geschlossenen, harmonischen Wirkung, die er in dem Bildnis der kaiserlichen Frau und ihres lieblichen Töchterchens erreicht hat.

Das Leben eines modernen Künstlers, dessen Schaffen in der Bildnismalerei gipfelt, pflegt an außergewöhnlichen Ereignissen und Erlebnissen nicht reich zu sein. Er hat keine abenteuerlichen Fahrten zu bestehen, wie der Landschaftsmaler, der, des Alltäglichen müde, sich auf die Suche nach neuen Motiven in unbekannte oder unentdeckte Länder begibt, und er bedarf auch nicht, wie der Genremaler,

der sich einen ergiebigen Studienplatz erkoren hat, jährlicher Studienreisen, um seine Modelle aufzusuchen und die gewonnenen Eindrücke wieder aufzufrischen. Der Schwerpunkt der Tätigkeit des Bildnismalers liegt in seiner Werkstatt. Im gesellschaftlichen Umgang mit seinem Modell, in der Beobachtung seines Verkehrs mit anderen hat er wohl Gelegenheit gehabt, die Grundlagen für seine Charakteristik zu finden. Das eigentliche Wesen der darzustellenden Persönlichkeit enthüllt

Abb. 98. Das Spielzeug. 1900.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 104.)

sich ihm aber erst in der Stille des Ateliers, wenn er während der Arbeit die an verschiedenen Orten gesammelten Eindrücke zusammenfaßt und sie dann noch einmal vor dem Modell nachprüft. Der Fernstehende sieht nicht den mühevollen Entwicklungsgang, der die Voraussetzung eines jeden Bildnisses gewesen ist, sondern nur die fertigen Ergebnisse, wie sie in den Ausstellungen vor die Öffentlichkeit treten. So bildet das Schaffen eines Bildnismalers eine Reihe von inneren Erlebnissen, über die sich der Künstler vielleicht nicht immer selbst Rechenschaft zu geben vermag, geschweige denn sein Biograph, der es wohl versuchen kann, seelische Analysen der dargestellten Persönlichkeiten zu unternehmen, aber nicht die Fäden

Abb. 99. Damenbildnis. 1900.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 104.)

zu entwirren vermag, die ſich bei dem ſeeliſchen Rapport zwiſchen dem Künſtler und ſeinem Modell ſpinnen.

Auch Kaulbachs Leben und künſtleriſches Schaffen bewegt ſich in einem eng umſchloſſenen Kreiſe, in ruhigen Bahnen, die durch keine außergewöhnlichen Ereigniſſe durchkreuzt werden. Was er jahraus, jahrein in der Stille ſeines Ateliers ſchafft, erblickt gewöhnlich in den Münchener Jahresausſtellungen zuerſt das Licht

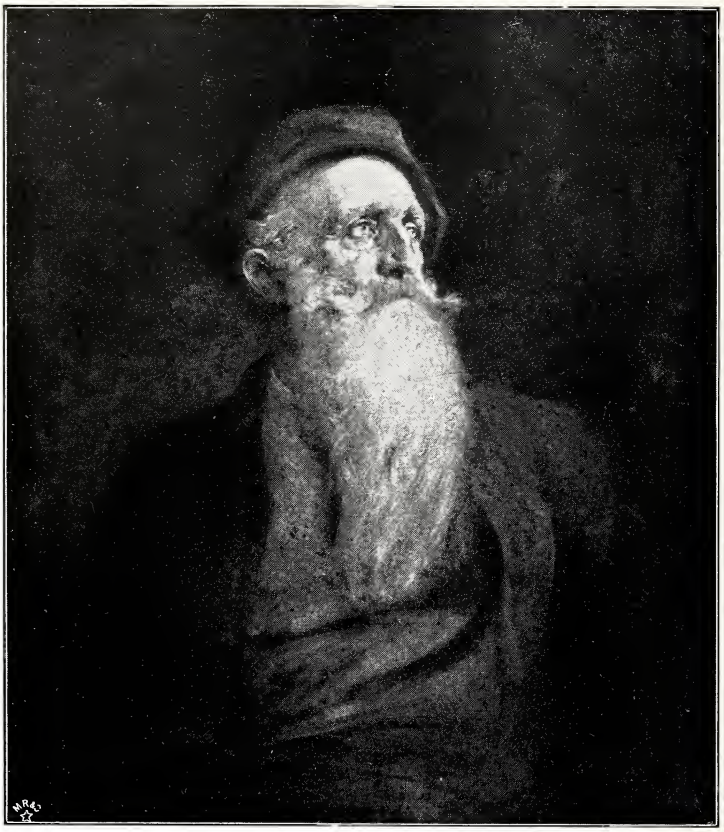

Abb. 100. Adlerjäger. 1900.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 104.)

der Öffentlichkeit, und aus ihnen ersehen wir, wie sich die Kunst des Meisters nicht an der einmal erreichten Höhe genügen läßt, sondern sich immer freier, in stetig aufsteigender Linie entwickelt, wie er, je nachdem es der Gegenstand erfordert, in seinen Bildnissen bald als durch und durch moderner, von allen klassischen Erinnerungen unabhängigen Künstler auftritt, bald auf den Wegen der alten Meister wandelt, wenn ihm eine Persönlichkeit in ihrer geistigen Physiognomie oder in ihrem körperlichen Wesen fähig erscheint, an den Adel klassischer Stilformen heranzureichen. Überblicken wir die Reihe unserer Abbildungen, so gibt etwa die Gruppe 95 bis 101 in besonderer Weise eine Anschauung von der großen Wandlungsfähigkeit Kaulbachs, von seinem unfehlbar sicheren Blick, mit dem er die Eigenart einer jeden Persönlichkeit zu erfassen und in das hellste und günstigste Licht zu rücken weiß. In dem großen Damenbildnis (Abb. 99) hat er jene volle Meisterschaft entfaltet, die ihm aus dem Studium der alten Meister im Verein mit seinen in Paris gemachten Beobachtungen erwachsen ist und die doch trotz diesem feinfühligen Eklektizismus ein völlig modernes Gepräge zur Schau trägt. Wenn wir das kleine Mädchen betrachten, das den Mechanismus eines Kastens in Bewegung setzt, auf dem sich ein Puppenpaar im Tanze dreht (Abb. 98), werden wir an die Kinderbildnisse van Dycks erinnert, der die frohe Unbefangenheit der Kinderseele und daneben das stille, rätselhafte Sinnen, das oft aus Kinderaugen aufleuchtet, so trefflich zu schildern wußte, obwohl ihm erst in den letzten Jahren seines Lebens das Glück des Familienlebens erblühte. Bei Kaulbach ist das anders gewesen. In seiner Häuslichkeit hat es nie an Modellen gefehlt, an denen er seine psychologische, durch die Vaterliebe noch gesteigerte Kunst üben konnte,

und noch jetzt umspielen ihn liebliche Kinder in zartem Alter. Die Züge des jüngstgeborenen, die wir bereits aus der für den Großvater gezeichneten Studie (Abb. 93) kennen gelernt haben, finden wir in dem kleinen Mädchen wieder, das mit drolligem Ernst sein Püppchen tanzen läßt. In dem „Adlerjäger" (Abb. 100) hat Kaulbach einmal wieder gezeigt, daß ihm auch die Gabe eindringlichster, schärfster Charakteristik keineswegs versagt ward, und daß, wenn er nur selten Männerbildnisse malt, darin nicht etwa eine Schwäche seiner künstlerischen Begabung zu erkennen ist. Er mag vielleicht gefunden haben, daß gegenwärtig auf

Abb. 101. „Wer nicht liebt Wein, Weib und Gesang." 1900.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 105.)

der weiblichen Seite des menschlichen Geschlechts dankbarere Aufgaben zu finden sind als auf der männlichen. Der „Adlerjäger" ist übrigens keine „Idealfigur". Kaulbach hat den Träger dieses prachtvollen Kopfes vor einigen Jahren in Oberstdorf kennen gelernt, und aus der dort gezeichneten Studie (Abb. 39) ist nun das Ölgemälde entstanden. Die weibliche Halbfigur mit der Mandoline (Abb. 101), die den heiteren Lebensgenuß geselliger Menschen so anmutig verkörpert, ist die neue Abwandlung eines von Kaulbach gern behandelten Motivs. Beim Anblick dieses verführerischen Lächelns steigt der Frohsinn altvenezianischer Kunst in unserer Erinnerung auf.

Was der Art unſeres Meiſters vor allem ihr Gepräge gibt, iſt die eigene, ganz beſtimmte Kulturatmoſphäre, die ſeine Werke umgibt. Die Erkenntnis dieſer Tatſache iſt nicht nur für die Beurteilung ſeiner Arbeiten an ſich wichtig, ſondern ſie weiſt ihm ſelbſt in der Geſchichte der deutſchen Kunſt erſt den rechten Platz an. Denn dies eben macht die beſondere Stellung der großen Porträtiſten vergangener Jahrhunderte innerhalb der nationalen Kunſtübung ihres Volkes aus: die perſönliche und geſellſchaftliche Kultur, die ſie um ihre künſtleriſche Tätigkeit zu weben

Abb. 102. Bildnis der Gräfin A. (Zu Seite 121.)

verſtanden. Deutlich ſpürt man, wenn man das Lebenswerk der Maler betrachtet, die durch Begabung, Neigung und äußere Zufälle völlig in die Spezialität des Bildniſſes gedrängt wurden, die ſtarken Zuſammenhänge, die ſie mit der Geſamtheit der umgebenden Welt verbanden, und die Macht, mit der ſie ſelbſt wiederum auf dieſe Welt zurückwirkten. Mehr und in ganz anderem Sinne als die Vertreter aller ſonſtigen maleriſchen Einzelgebiete iſt der Porträtiſt ein Künſtler des Lebens, der an die Zeit, an die Stimmungen, Anſchauungen, Hoffnungen ſeiner Generation gebunden iſt, weil die maßgebenden und führenden Perſönlichkeiten dieſer Zeit und dieſer Generation ſeine einzigen Modelle ſind, die Fürſten und großen Herren,

Abb. 103. Bildnis der Kaiserin von Rußland. (Zu Seite 122 f.)

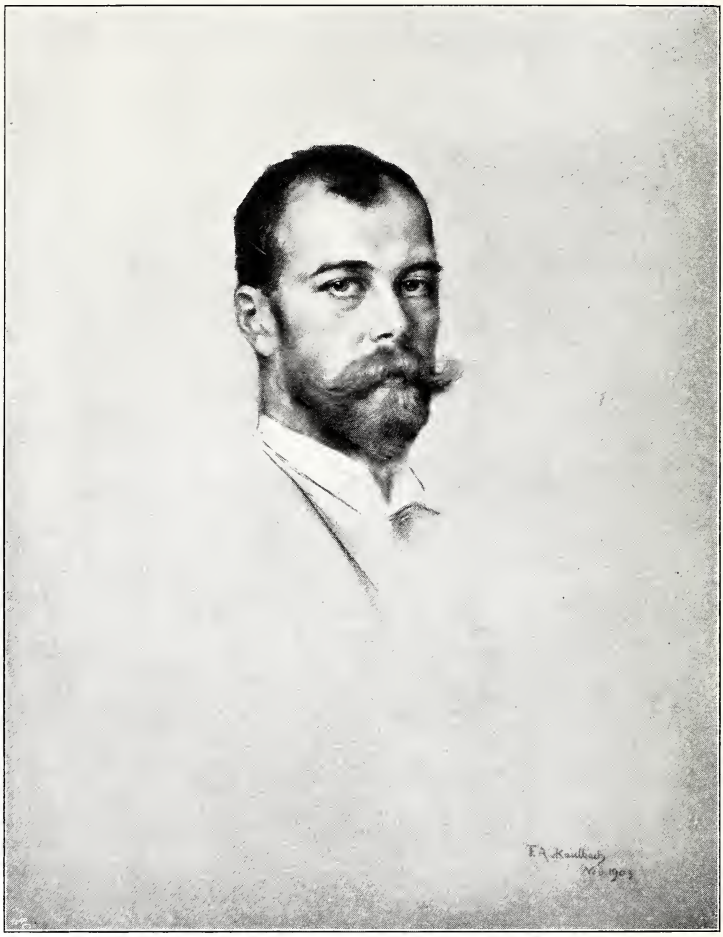

Abb. 104. Porträtskizze des Zaren Nikolaus II. (Zu Seite 123.)

die Künstler und Dichter, die Mächtigen und die Reichen, ihre Frauen und Kinder. Man verfolgt, wie dem Maler aus der Beobachtung der zahlreichen Gesichter, die er studiert, eine Erkenntnis des Typischen erwächst, das der Erscheinung der Menschen einer Epoche anhaftet, so mannigfach sich auch die individuelle Spezialisierung dieses Typus darstellt. Und man verfolgt zugleich, wie die Persönlichkeit des Künstlers aus solcher Erkenntnis, bewußt oder unbewußt, die Darstellung seiner Modelle in eine bestimmte Richtung dirigiert, ohne den Einzelnen, die sich ihm anvertrauen, Gewalt anzutun. Ja: wie die Grundtendenzen seiner Porträtmanier, die sich aus einer Mischung der allgemeinen Zeitelemente und seiner eigenen Auffassung ergeben, offenbar auch die Haltung, die Gesten, selbst den Ausdruck der Gesichter — von der Kleidung braucht es nicht erst bewiesen zu werden — beeinflussen; und zwar nicht nur bei seiner Klientel, sondern weiterhin in den Kreisen, aus denen sie sich rekrutiert. Mit solchen Empfindungen stehen wir vor den Porträtisten der italienischen Renaissance, vor Velazquez, vor Frans Hals, Rembrandt, van Dyck und den andern Bildnismalern der Niederländer und Vlamen, nicht minder vor den Begründern des englischen Porträts, vor Reynolds, Gainsborough und Romney. Auch das neunzehnte Jahrhundert hat im Auslande zahlreiche ähnliche Erscheinungen hervorgebracht. Deutschland hat alledem nicht viel an die Seite zu stellen. Vom jüngeren Holbein müssen wir einen großen Sprung bis in die zweite Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts machen, um erst

wieder in Anton Graff einen Meister zu finden, auf den jene Definition zutrifft. Aber auch im letzten Zeitabschnitt steht es nicht viel besser, und wenn wir Umschau halten, so bleibt neben Lenbach, dem hier der erste Platz gebührt, letzten Endes nicht viel anderes übrig als eben Friedrich August Kaulbach.

Die beiden Meister des modernen deutschen Porträts, die in der souveränen Beherrschung ihres Sonderfaches bis heute keinen ebenbürtigen Nachfolger gefunden haben — so viele Künstler von hohen Graden sich auch neben ihnen gelegentlich mit dem Bildnis beschäftigten —, scheiden sich freilich durch sehr deutliche Grenzlinien. Lenbach ist der Pathetische, Episch-Dramatische, Kaulbach der Lyriker. Dort klang der Stolz und die Kraft, das Machtbewußtsein und die Unternehmungslust des neuen Deutschland wieder; hier sieht man den Abglanz dieser Faktoren in der geschlossenen Kultur, in der steigenden Wohlhabenheit, in den feineren gesellschaftlichen Sitten der Gegenwart unseres Volkes. Bei Lenbach spiegelt sich gleichsam das öffentliche, bei Kaulbach das private und intime Leben der Zeit. Auch die Persönlichkeiten der Öffentlichkeit, die Objekte der allgemeinen Aufmerksamkeit treten bei dem Meister, dem diese Blätter gewidmet sind, ins Haus, in die Familie,

Abb. 105. Porträtskizze Ludwig Ganghofers. 1908. (Zu Seite 123.)

in den Kreis ihrer Freunde zurück. Lenbach gibt seine Menschen als Gedankenträger, als Verkörperungen der Ideen, unter deren Herrschaft sie stehen, oder die sie selbst produzierten; Kaulbach als malerische Erscheinungen. Dort ist Unruhe, Bewegtheit, Aktivität, rastloses Streben und Kämpfen. Hier Ruhe, Gelassenheit, Stille, wenn man will: ein Ausruhen. Köpfe, die von beiden gemalt wurden, zeigen sich gewissermaßen bei Lenbach während der Arbeit, bei Kaulbach nach der Arbeit. Darum kam Lenbach zu seinen Prinzipien der Steigerung, des Empor-

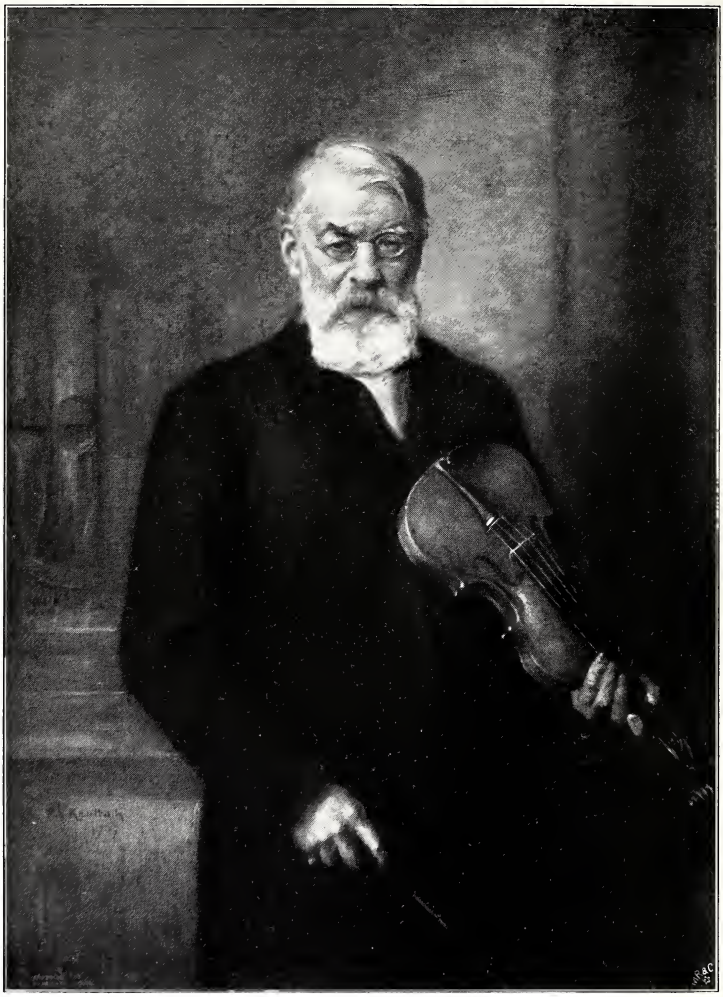

Abb. 106. Joseph Joachim. (Zu Seite 124.)

hebens, oft des planmäßigen Forcierens einzelner Charakterzüge, Kaulbach zu seiner sanfteren, leidenschaftsloseren, beschaulicheren Manier. Und darum schließlich ward Lenbach vor allem ein Porträtist der Männer, Kaulbach ein Maler der Frauen; darum blickte jener, wenn er seine Kunst durch das Vorbild der Alten stützen wollte, am liebsten auf die lebhafteren Temperamente in der Vergangenheit, dieser immer intensiver auf die Ausgeglichenheit der englischen Klassizisten und Modernen.

Und so wenig sich Kaulbach in der Größe des Wurfs, in der Kühnheit des Vortrags, in der Wucht und Selbstherrlichkeit der Charakteristik mit Lenbach messen kann, so sehr übertrifft er ihn an Gleichmaß der Arbeit, an Gewissen-

haftigkeit des maleriſchen Vortrags, an Gefühl für das Koloriſtiſche, für die Bedeutung der Aufgabe, menſchliche Individualitäten rein mit den Mitteln der Farbe zum zweitenmal lebendig werden zu laſſen. Dieſe maleriſchen Werte haben bei Kaulbach eine immer größere Bedeutung angenommen. Je älter er wurde, um ſo freier, leichter und ſicherer ward ſein Pinſelſtrich, um ſo heller und reiner wurden ſeine Farben, um ſo mannigfaltiger und feiner ſein Lichterſpiel, um ſo kultivierter und eleganter ſeine koloriſtiſchen Arrangements, um

Abb. 107. Hedda. (Zu Seite 125 f.)

ſo weiter rückte er von einer gewiſſen Neigung zum Süßen und Glatten ab zugunſten eines klaren und zielbewußten Realismus. Doch dieſe Naturtreue führte nie zum Derben und Rohen. Wir wiſſen alle, wie viele tüchtige Künſtler von heute dem Modell zur Gefahr werden durch die Rückſichtsloſigkeit, mit der ſie in falſchem Radikalismus die Antlitze ihrer Leute lediglich als „Farbenflecke“ auffaſſen, nicht anders etwa als ein Stilleben oder einen landſchaftlichen Ausſchnitt. Es gibt heute kaum einen Kunſtfreund, Kenner, Kunſthiſtoriker, Kunſtkritiker, der nicht in zahlreichen Fällen durch die Bitte eines wohlmeinenden Laien um freundliche Empfehlung eines geeigneten Porträtiſten in Verlegenheit geſetzt worden wäre. Wenn ſich aber eine ſolche Anfrage gar auf die Eventualität eines

Gruppenbildes beziehen sollte, so ist vollends guter Rat teuer. Und es bleibt bei einem zum Zweck der Beantwortung vorgenommenen Überblick schließlich nur ein winziger Kreis deutscher Künstler übrig, die in Betracht kommen, wenn man den Klienten mit einem Rat von absoluter Zuverlässigkeit entlassen will. Der Grund dafür ist nicht schwer zu finden. Er ruht durchaus nicht in einem allgemeinen Verfall der Malerei in unserm Vaterlande, sondern in den Tendenzen, die sich seit einem Menschenalter zur Geltung und Herrschaft durchgerungen haben. Der

Abb. 108. Kinderbildnis. (Zu Seite 125 f.)

Impressionismus, diese Kunst der ausgesprochenen und zum Dogma erhobenen Subjektivität, mußte einem Sondergebiet ungünstig sein, das ohne ein starkes Quantum Objektivität nicht auskommen kann. Eine Malerei, die zuerst und vor allem das farbige Spiel der umgebenden Wirklichkeit zu deuten sucht und festhalten will, wie die persönliche Anschauung des Künstlers auf dies Spiel reagiert, die darum am liebsten oder fast ausschließlich Motive wählt, die lediglich auf das Optische, auf das sinnliche Sehen wirken, mußte das Interesse ihrer Anhänger von Aufgaben ablenken, die auch auf andere Qualitäten Anspruch erheben. Tatsächlich stellen sich die Dinge so dar, daß die unter dem maßgebenden Einfluß

des Impressionismus herangewachsene Künstlergeneration das menschliche Antlitz, wenn sie sich ihm widmete, nicht viel anders behandelte als die Landschaftsausschnitte und Stilleben, die ihre Spezialdomäne bildeten. Auch die Gesichter der Konterfeiten wurden nach dem Zolaschen Worte „Stücke Natur, durch ein Temperament gesehen", wobei leider das Temperament des Modells meistens ausfiel. Daß diese Art auch die Bildnismalerei in entscheidenden Zügen mit neuen Keimen befruchtete, braucht nicht erst bewiesen zu werden. Die vertiefte Beobachtung der Farben- und Lichtprobleme, der vordem unbekannte Mut zur Helligkeit, der sich hervorwagte, die Schärfung des Blicks für intime, charakteristische Einzelheiten, für rasch vorüberfliehende momentane Erscheinungsnuancen, die man früher un-

Abb. 109. Kinderbildnis. (Zu Seite 125 f.)

beachtet ließ, kamen dem Porträt nicht weniger zugute als den übrigen Kunstprovinzen. Auch hier war die Folge der modernen Bewegung eine erhöhte Lebendigkeit, Frische und Kraft der Malerei, eine verfeinerte, nervösere Empfindung für die Ausdrucksmöglichkeiten des Details und zugleich eine größere Verve im malerischen Zusammenfassen, im Hinstreben auf Einheit und Geschlossenheit des Bildes. Was aber verloren ging oder mindestens schwer bedroht wurde, war die Freude daran, sich auch in das Wesen und das innere Leben einer dargestellten Persönlichkeit zu versenken. Unter der fluchtartigen Abwendung von allem, was als geistiger oder seelischer Wert bezeichnet werden könnte, mußte das Porträt empfindlich leiden, das letzten Endes doch nicht allein von der lediglich dem Auge wahrnehmbaren Erscheinung, sondern zugleich von den nicht sichtbaren Eigenschaften des betreffenden Menschenkindes, soweit sie sich im Äußeren offenbaren, Kunde geben will. Ein Antlitz, dessen Blick nichts von dem verrät, was in Hirn

und Herz seines Inhabers vorgeht, wird auch bei bester Mischung der Pigmente und interessantester Führung des Lichts unerfüllte Forderungen zurücklassen. Hinzu kam die mit der Betonung der Farbe Hand in Hand gehende Vernachlässigung des Zeichnerischen. Das Porträt verlangt unerbittlich auch eine tüchtige und gewissenhafte Schule der Zeichnung; der Organismus eines Kopfes, das Liniensystem einer Hand, die Haltung und Stellung eines Körpers lassen sich nicht anders bewältigen. Nur wo eine strenge Erziehung hierfür das Rüstzeug mit auf den Weg gibt, lassen sich die Grundforderungen des Bildnisses erfüllen. Wo diese Waffen fehlen, wird immer ein Rest offen bleiben.

Abb. 110. Mutter und Kind. (Zu Seite 126.)

So ward das Bildnis in der modernen Kunst, die Jahre hindurch auf die Figurenmalerei überhaupt fast gänzlich verzichtet, im Vergleich zu früheren Zeiten arg zurückgedrängt. Man darf dabei nicht übersehen, daß es, abgesehen von allem andern, auch noch unter einer wesentlichen Einschränkung seiner Berufsaufgaben litt, die es der impressionistischen Selbstherrlichkeit ein Leichtes machte, sich hier einzurichten: dem Porträt ward, um es kurz zu formulieren, sein dokumentarisches Amt genommen, d. h. seit den fabelhaften Verbesserungen der Photographie war man zur sachlichen Feststellung und Erhaltung einer menschlichen Erscheinung für die Mit- und Nachwelt nicht mehr allein auf das gemalte Konterfei angewiesen. Somit fiel einer der vornehmsten Zwecke des Bildnisses in der Ver-

Abb. 111. Bildnis der Tänzerin Guerero. (Zu Seite 127.)

gangenheit zur Hälfte fort. Auch andere Zweige der Malerei wurden von der Machterweiterung des Lichtbildes berührt; nirgends war die Wirkung so spürbar wie hier. Indessen so stark sie war: man darf sie dennoch gewiß nicht überschätzen. Denn erstens konnte die Photographie bis heute doch eben nur eine Abstraktion des Naturbildes geben, eine Reduktion des farbig belebten Wirklichkeitseindrucks auf den einfachen Kontrast von Licht und Schatten, und zweitens bleibt neben der mechanischen Arbeit der unpersönlichen Kamera der persönlichen Künstlerhand

Abb. 112. Bildnis der Tänzerin Guerero. (Zu Seite 128.)

noch ein Riesenfeld der Tätigkeit übrig. Ja, eben weil das Porträt nicht mehr so eng wie früher an bestimmte Sachlichkeitsforderungen gebunden war, konnte es sich nun künstlerisch freier entfalten. Die Folge war nur, daß es in Gefahr geriet, sich zu frei zu entfalten, und so entwickelten sich die oben gekennzeichneten Schwierigkeiten.

Friedrich August Kaulbach gehört zu den wenigen, die sich in diesem Wirrwarr zurechtfanden. Die überzeugten Anhänger des modernen Credo hatten unter dem Zwiespalt zu leiden, der sich zwischen den Prinzipien des Impressionismus und den nicht zu umgehenden Ansprüchen des Bildnisses ergab. Von ihnen hat darum kein einziger eine Porträtkultur in dem Sinne begründet, wie wir das bei den

Abb. 113. Cléo de Merode. (Zu Seite 128.)

Meistern der Vergangenheit beobachteten. Sie alle beschäftigten sich nur gelegentlich mit diesem Sonderfach, im allgemeinen ohne dabei eine über den Einzelfall hinausreichende Sicherheit zu gewinnen. Nur etwa ein Genie wie Max Liebermann gelangte auch hier zu positiven und bedeutungsvollen Resultaten; nur wenige haben sich bisher neben ihm gehalten. Auf der anderen Seite litten die konservativen Kräfte der deutschen Künstlerschaft unter dem zähen Festhalten an der

toten Konvention der älteren malerischen Methode, die sich nur dann dem frischen Leben der jüngeren Kunst gegenüber als gleichwertig erwies, wenn überragende und ungewöhnliche Talente in Frage kamen.

Kaulbach hielt die Mitte. Er nahm Anschluß an die bedeutenden Porträtisten anderer Länder, die es ausgezeichnet verstanden, moderne technische Errungenschaften mit den beharrenden Gesetzen der Bildniskunst zu versöhnen. Namentlich die Engländer haben in dieser Beziehung Mustergültiges geleistet, weil in diesem wohlhabendsten Volke Europas, das zudem stärker als irgendein anderes den

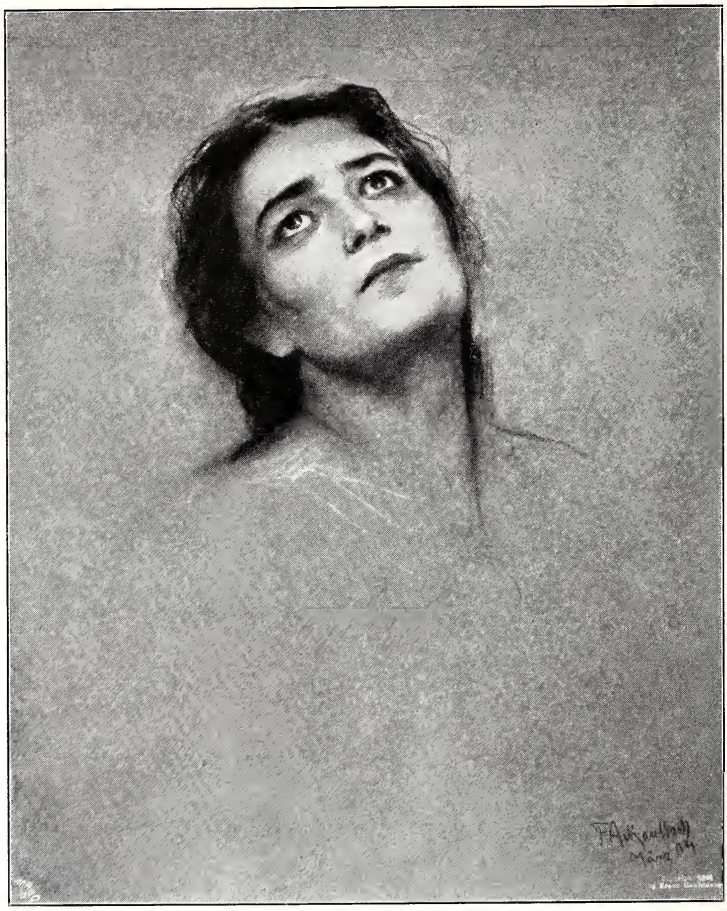

Abb. 114. Bildnis der Schlaftänzerin Madeleine. (Zu Seite 128.)

Kultus des Hauses und der Familienbeziehungen ausgebildet hat, seit Jahrhunderten eine besonders lebhafte Nachfrage nach einer befriedigenden Porträtmalerei vorhanden war. Unser Meister wandelte auf diesen Wegen der Briten, ohne sich ihnen sklavisch unterzuordnen. Er verstand es, auf eigene Faust die Anregungen, die ihm aus der Bewegung der jüngsten Jahrzehnte zuströmten, mit dem zu verbinden, was sich an künstlerischen Anschauungen durch Schule, Tradition und eine lange Tätigkeit in ihm gebildet hatte.

Die Werke der letzten Zeit beweisen das am schönsten. Denn Kaulbach gehört zu der kleinen Schar deutscher Maler des neunzehnten Jahrhunderts, die mit den wachsenden Jahren weder stehen blieben noch (was leider so vielfach zu bemerken ist) nachließen und die Arbeiten der eigenen Frühzeit desavouierten; die

Abb. 115. Geraldine Farrar. (Zu Seite 128.)

vielmehr im nahenden Alter uns das fesselnde Schauspiel einer immer freieren, immer prächtigeren Entwicklung und Entfaltung ihrer Kräfte bieten. Und gerade das letzte Dezennium, das zwischen dem fünfzigsten und sechzigsten Lebensjahre, hat in unserem Fall die reifsten Früchte hervorgebracht.

Noch reizvoller als vorher hat sich in dieser Zeit vor allem Kaulbachs außerordentliche Feinfühligkeit im Frauenporträt gezeigt. Besser: im „Damenporträt". Denn er ist der Damenmaler par excellence, der Maler der gepflegten, kultivierten Frauenschönheit, die durch den selbstverständlichen Luxus des Lebens ihren Zauber verdoppelt. Wie kein anderer hat er die Gabe, den modernen weiblichen Typus zu charakterisieren, der wiederum aus einer Mischung des Traditionellen und des Neuen entstanden ist; diese Frauenblicke wiederzugeben, die eine seltsame Verbindung von Energie und Verträumtheit, von weichem, verinnerlichtem Gefühlsleben und einer beim angeblich „schwächeren Geschlecht" früher unbekannten Energie des Lebenswillens spiegeln. Die sinnlich-versonnene Zartheit hat sich gehärtet,

Abb. 116. Geraldine Farrar. (Zu Seite 128.)

Abb. 117. Bildnis der Schauspielerin Tilly Waldegg. (Zu Seite 128.)

ohne die Anmut einzubüßen; eine neue Sicherheit ist in die Gesichter gekommen, ohne den Geschmack und die Eleganz der Dame zu zerstören. Das entzückende Bildnis der Gräfin A. (Abb. 102) ist dafür ein gutes Beispiel. Die schlanke Grazie dieser jungen Aristokratin ist mit unnachahmlichem Elan malerisch bezwungen. Mit breiten Strichen ist das Seidenkleid und der gürtelartige Rockansatz um die sehnige Figur gelegt; auf dem kräftigen Hals, der sich aus dem diskreten Ausschnitt neugierig aufreckt, sitzt ein feines, keckes Köpfchen mit verführerischen

Abb. 118. Studienkopf. (Zu Seite 128.)

Augen. Es ist eine rassige Schönheit aus der Zeit des Tennis und der sonstigen Sportleidenschaften. Das Ganze wie eine schnelle Impression in duftigen, lockeren Farben hingesetzt, und doch, wie man deutlich spürt, das Resultat reifster Überlegung. Englische Elemente scheinen sich hier mit französischen zu mischen, oder mit Anregungen von der internationalen Künstlerschaft her, die sich in Paris schulte; hier und da wird man an die modernen Amerikaner oder Skandinavier erinnert, die in Frankreich ihren entscheidenden Stil fanden. Doch es ist immer nur ein allgemeines Anklingen von fern her, niemals eine Unterordnung unter fremden Willen. Die britisch-amerikanische Art ist natürlich am deutlichsten in solchen Bildnissen zu erkennen, die durch ihre Modelle von selbst auf diesen Weg führten; so etwa in dem Porträt einer eleganten jungen Engländerin in außerordentlich nobel behandelten durchsichtigen Seidenstoffen, mit dem Hut auf dem Kopfe und auffallend schönen, reich beringten Händen, das Kaulbach vor neun Jahren ausstellte, so in dem von violetten Tönen beherrschten Bilde des Fräuleins G., die er in hellem Kleid gegen dunkles Gebüsch setzte. Neben die bezaubernden Bildnisse seiner Gattin, deren Anmut zu schildern der Künstler nicht müde wird, und deren Erscheinung er immer wieder wie die eines holden, beglückenden Hausgeistes beschwört, treten dann die repräsentativen Porträts der Baronin O. aus Köln, der Prinzessin Ruprecht von Bayern, der Kaiserin von Rußland (Abb. 103).

Namentlich dies Bild der Zarin ist charakteristisch für Kaulbachs Haltung bei solchen Aufgaben. Die hoheitsvolle Gestalt steht vor uns wie eine der Herzoginnen des Sir Joshua Reynolds, ins Moderne übersetzt. Alles ist vollendete Distinktion, ungezwungene Vornehmheit. Und mit tiefer Anteilnahme sehen wir, wie der ernste Zug, der schon das Antlitz der jugendlichen Prinzessin Alice beschattete (vergl. Abb. 67), nun in dem Bilde der gekrönten Frau, die ihre Krone nicht nur zu Freude und Jubel trägt, gesteigert und verfeinert wiederkehrt. Durch diese zarte Haut schimmert die Sorge. Und was das Gesicht erzählt, wenngleich der Mund festgeschlossen ist, wird von den schönen Händen ergänzt. Auch darin ist Kaulbach ein echter Schüler der guten Meister vergangener Tage, daß er den Händen seiner Porträtierten die gebührende Stelle anweist. Er ist sich der großen Rolle bewußt, die diese Verräterinnen der Seele und des Leibes für den Kenner spielen, die sie zugleich in der Farbenanordnung des Bildes übernehmen, wo sie die Fleischtöne des Gesichts wie zur Begleitung wiederkehren lassen.

Im Schlosse zu Darmstadt, wo dies Bildnis der Zarin entstand, wo Kaulbach außerdem die kleinen Töchter des Kaiserpaares, Tatjana, Maria, Anastasia, malte, wo er den Großherzog Ernst Ludwig durch ein Bild seines schlanken Töchterchens erfreute, das kurz darauf von jähem Tode dahingerafft wurde, gelang dem Meister auch die Pastellskizze des Zaren Nikolaus II. (Abb. 104), in der er dem Selbstherrscher aller Reußen trotz seiner Abneigung vor dem ermüdenden Modellsitzen in fliegender Eile ein Bild von frappanter Ähnlichkeit abgewann. Glänzend ist bei dieser raschen Arbeit die Sicherheit und Abrundung in der Modellierung, die Feinheit der Zeichnung. Nicht anders steht es um das famose Porträt Ludwig Ganghofers vom Jahre 1908 (Abb. 105), der den lockenreichen blonden Germanenkopf des Münchener Dichters gleichfalls mit verblüffender Treue auf den Karton

Abb. 119. Trauernder Engel. (Zu Seite 128.)

entbot. Das ſorgſamer durchgeführte Bildnis Joſeph Joachims (Abb. 106) ſchließt ſich als drittes Männerporträt aus dem letzten Jahrzehnt an, um mit den beiden anderen auch für dieſe Periode den Beweis dafür zu liefern, daß Kaulbach durchaus nicht nur ein Frauenmaler iſt, ſondern mit den Herren der Schöpfung nicht minder gut fertig zu werden weiß. Wer das Glück hatte, Joachim perſönlich zu kennen, auf den wird die wundervolle Wahrheit dieſer Darſtellung wie eine wehmütige Erinnerung, ja, wie ein Erlebnis wirken. Alle Empfindung und

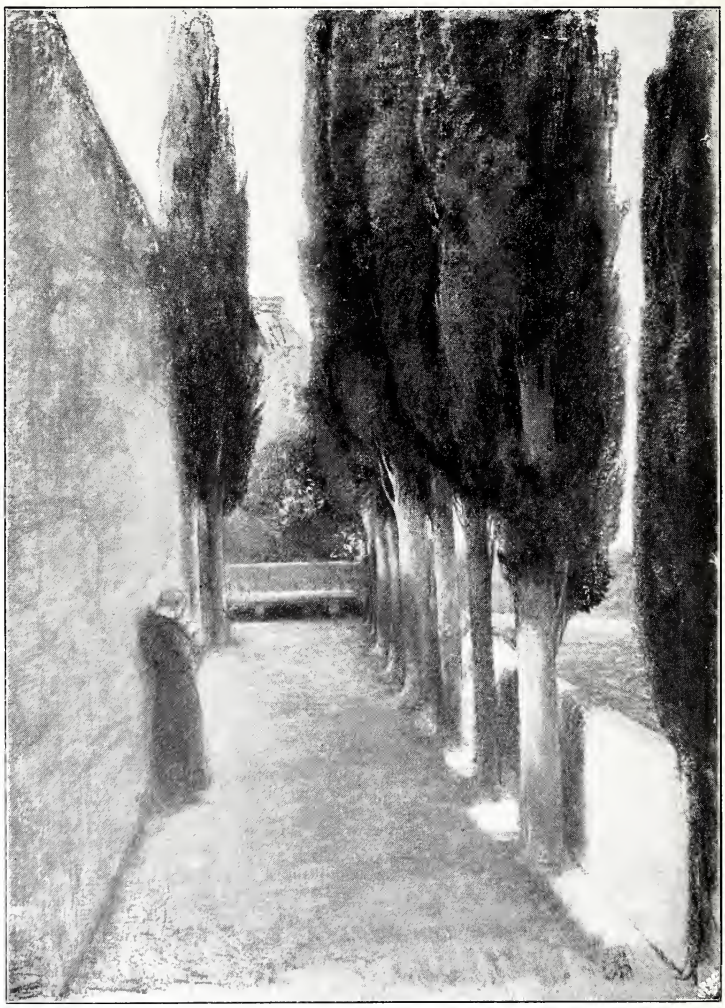

Abb. 120. Studie aus Italien. (Zu Seite 128.)

Güte des herrlichen Greiſenhauptes iſt hier geſammelt, die überwältigende Hoheit und Beſcheidenheit der Erſcheinung iſt feſtgehalten, in der ſich Künſtlertum und Profeſſorenwürde ſo eigentümlich miſchten. Und auch hier wieder akkompagnieren die Hände, die ſo viel Wunder gewirkt hatten, den Eindruck des Geſichts. Joachim ging unter uns als ein Mann, der innigen Anteil nahm am Leben der Zeit und doch zugleich ſchon faſt etwas Mythiſches angenommen hatte. Das alles iſt hier mit dem Inſtinkt eines großen Malers herausgeſpürt und auf die Leinwand gerettet. Manchem Betrachter wird die Geige auffallen; bei unſerer Ängſtlichkeit ſolchen charakteriſierenden Attributen gegenüber könnte man ſie leicht für anſpruchs-

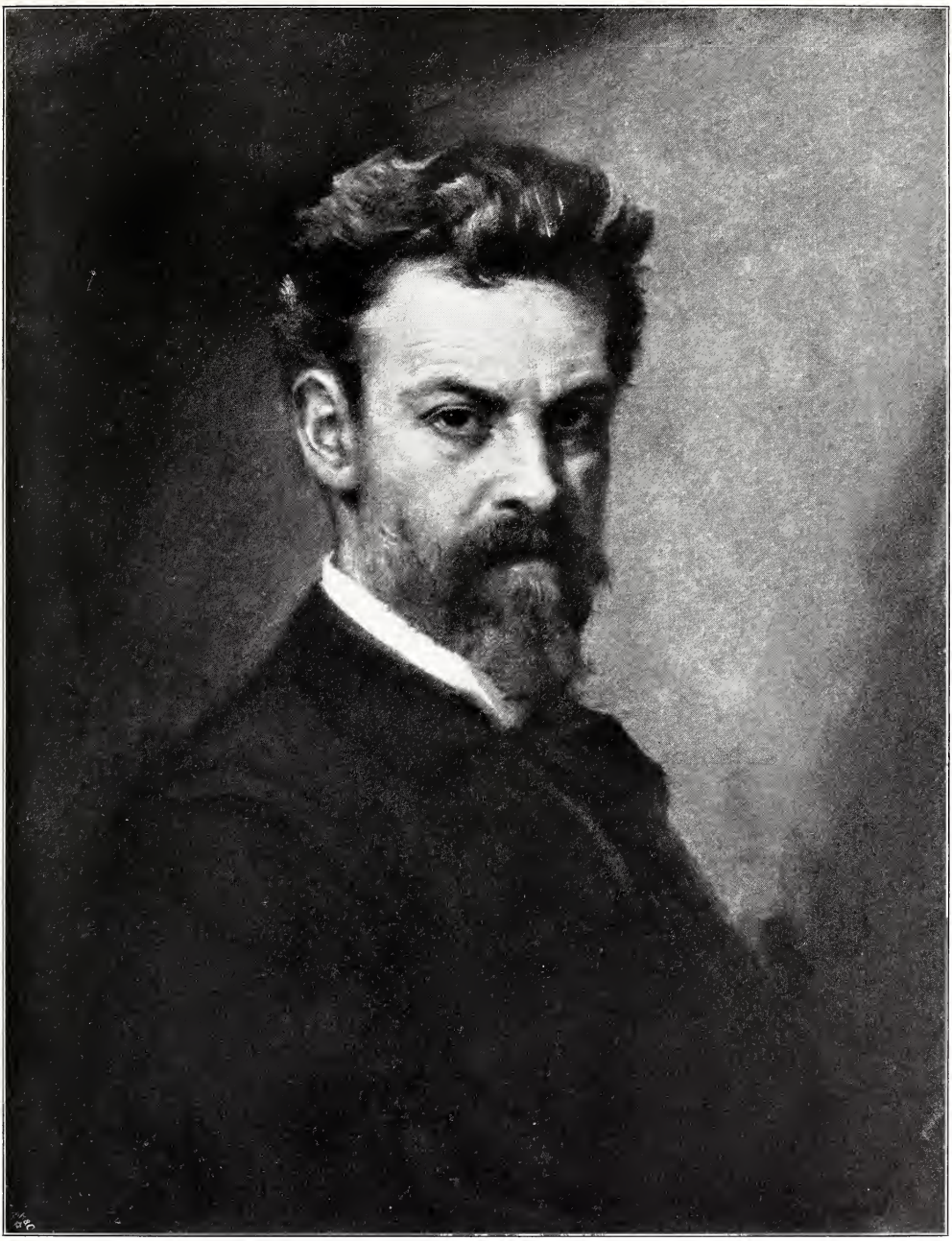

Abb. 121. Selbſtporträt. (Zu Seite 128.)

voll halten. Aber ſie gehört zu Joſeph Joachim wie eine Verlängerung ſeiner Hand, der ſie angewachſen zu ſein ſchien, und ſie übt hier zugleich die Funktion aus, durch die braunen Töne und die leiſen Lichtreflexe das dunkle Schwarz des Gehrocks zu unterbrechen.

Eine Gruppe für ſich bilden dann die Kinderbilder der jüngſten Zeit (Abb. 107 bis 109), dieſe köſtlichen Werke eines Malers, der die Kleinen liebt und verſteht, weil er ſelbſt als ein echter Künſtler ein Stück Kindertum in ſich

bewahrt hat. Es wurde schon oben darauf hingewiesen, mit welcher Wonne Kaulbach als stolzer Vater immer aufs neue die entzückenden Geschöpfchen seines Hauses sich aus dem Spielzimmer ins Atelier holte. Die lichtblonde Doris und die dunkelhaarige Hedda namentlich hat er so oft gemalt, daß ihre Bilder ganze Kinderepen darstellen. Wie in dem Oeuvre der großen Engländer des achtzehnten Jahrhunderts stehen in Kaulbachs Lebenswerk diese süßen kleinen Bürgerinnen und Bürger der Zukunft mit in der ersten Reihe. Er kennt alle Register ihres unschuldigen Lebens, ihr schelmisches Lachen und ihren putzigen Ernst, ihre rührende Unbewußtheit und die drolligen Vorahnungen des künftigen Lebens, die der Kinderfreund in ihren Gesichtern und ihren Bewegungen erkennt. Es ist ein gesundes, wohlgepflegtes, glückliches Geschlecht von werdenden Zeitgenossen, das hier auftaucht. Wunderhübsch ist es, wie Kaulbach auch hier das Malerische zur Charakteristik mitwirken läßt. Wie er nicht nur in der Kleidung, sondern auch in der Wahl der Farben bald die herannahende junge Dame ahnen läßt (Abb. 107), bald das pausbäckige Baby, dessen Patschhändchen wieder als wichtiges Motiv hinzugenommen werden, auf den Tisch setzt (Abb. 108). Dann wieder erscheint das urewige, unausschöpfliche Madonnenthema der Mutter mit dem Kinde, das auch jene Engländer so oft variiert haben (Abb. 110). In glückseliger Zärtlichkeit, wie Reynolds' Herzogin von Devonshire, hält die junge Frau ihr Töchterchen, neigt sie den dunkellockigen Kopf gegen das Kindermützchen, hütet das Kleine, das sie mit der Rechten trägt, noch mit der linken Hand, während Baby mechanisch, aus Gewohnheit mit seinem geliebten Hampelmann spielt. Mit Entzücken betrachten wir die Gegensätze: wie die Mutter lächelt, während das Kleine uns tiefernst in die Augen sieht, daß wir dem merkwürdig forschenden, unergründlichen Blick kaum

Abb. 122. Aus Kaulbachs Atelier. (Zu Seite 130.)

Abb. 123. Eingangshalle in Kaulbachs Hause. (Zu Seite 131.)

ſtandhalten; wie Hände und Geſichter, Haltung der Arme und Kleidung miteinander kontraſtieren; und wie die Gruppe gegen einen dunklen Landſchaftshintergrund geſetzt iſt, der wie ein Symbol der Unendlichkeit erſcheint, aus dem das holde Myſterium der Mütterlichkeit vor uns aufſteigt.

Und abermals eine Gruppe für ſich bilden die Porträts der ſiegreichſten Schönheiten unter den Künſtlerinnen unſerer Tage. Mit Recht hat der Münchener Kunſthiſtoriker Fritz von Oſtini in einem ausgezeichneten Aufſatz über Kaulbach darauf hingewieſen, daß dieſer Meiſter, der den Fürſtinnen und großen Damen auch im Repräſentationsbilde ihre Menſchlichkeit rettet, auf der andern Seite auch die Tänzerin, den Variétéſtar als Dame zu ſchildern weiß. Den unermüdlichen, ritterlichen Verehrer der Frauenanmut begeiſterte die edle Raſſe der Tänzerinnen, in deren Künſten unſere Zeit ſo gern ein Sinnbild ihrer Lebensluſt ſieht. Die Spanierin Guerero tritt vor uns auf. Einmal im Bühnenkleide, das ſich eng an den herrlichen Körper ſchmiegt (Abb. 111). Alles iſt Feuer und Bewegung. Der breite Spitzenvolant fliegt nach, zeigt uns die Drehung, die eine Meiſterin graziöſer Biegſamkeit ſoeben vollführt, und kündigt die nächſte an. Die Haltung des hinreißenden dunklen Kopfes, der wunderbar geformten Arme und Hände, die die klappernden Kaſtagnetten halten, erklärt das noch deutlicher. Zu den glitzernden Pailletten, zu den raſchelnden Schleierſtoffen werden ein paar bunte Farben der Kuliſſe des Hintergrundes abgeſtimmt. Man ſpürt die Erregung der Zuſchauer, die dieſer Zauberin Künſte mit angehaltenem Atem verfolgen. Ein ander-

mal sitzt Madame in leichtem Phantasiekostüm vor uns (Abb. 112), das die berückende Schönheit ihrer Schulter und ihres Armes freimütig enthüllt. Ein kühner Hut mit großen Federn krönt zu glänzender Wirkung das kostbar geformte Antlitz. Dann erscheint Cléo de Merode, ganz als junge Lady, in hellem Kleide, von der dunklen Schlange einer Pelzboa umwunden, eine Schwärmerin mit verführerischem Blick, in einer Dämmerlandschaft (Abb. 113). Oder der Kopf der Schlaftänzerin Madeleine wird sichtbar (Abb. 114), dies merkwürdige, von Leidenschaft und Askese durchfurchte Gesicht einer Märtyrerin, dessen ausdrucksvollen, männlich herben Zügen der Künstler mit reifer Zeichenkunst nachgegangen ist. Fast fühlt man sich hier an Lenbachsche Pastelle erinnert; aber diese Modellierung hatte Lenbach kaum erreicht.

Zwei gefeierte Bühnenkünstlerinnen schließen sich an: Geraldine Farrar (Abb. 115 u. 116) und Tilly Waldegg. Die Sängerin als eine Königin ihrer Kunst in langherabwallendem Gewande aus weicher, loser Seide, dessen Falten mit delikatem Geschmack geordnet sind, oder als sinnende Mondaine in einer Skizze, die zum Reizvollsten gehört, was Kaulbach seit Jahr und Tag geschaffen. Tilly Waldegg aber (Abb. 117) sitzt vor uns wie eine der Londoner Schauspielerinnen, die Reynolds und Gainsborough malten, eine moderne Sarah Siddons. Und selbst das Hündchen fehlt nicht, um die Parallele mit den Engländerinnen des achtzehnten Jahrhunderts noch deutlicher zu machen. Famos macht sich das Tierchen mit den dunkeln Lappenohren, die in dem hellen Gesamtakkord des Bildes eine lustige Unterbrechung ergeben und als Farbenflecke mit dem schwarzen Haar und den braunen Augen des brünetten Antlitzes korrespondieren, in dem der zarte Flaum auf der Oberlippe die galante Reife dieser Schönheit kündet. Ein Weib, das den Bewunderer im Leben wie im Bilde durch seine Existenz beglückt.

Noch einige andere Werke seien hier rasch aufgezählt. So die Porträts des berühmten Hygienikers Max von Pettenkofer, das 1901 vom bayerischen Staat angekauft wurde, des Klaviervirtuosen Emil Sauer, des Münchener Chirurgen Professor von Angerer. Dann ein drittes Bildnis des Prinzregenten Luitpold von Bayern, das sich den älteren, schon früher (S. 64) erwähnten Bildern des kunstliebenden Fürsten anreihte. Diesmal stellte Kaulbach den Regenten in bayerischer Generalsuniform dar, und das Porträt erhielt einen außerordentlich wirksamen koloristischen Effekt durch die Zusammenstimmung des ungemein vornehm behandelten Blau der Uniform mit der warmen Farbe eines roten Teppichs. Wir nennen ferner die Porträts des Freiherrn von Heyl, die Pastellstudie des Prinzen Ludwig von Battenberg, das reizende Köpfchen der Tochter Ludwig Ganghofers. Von den Bildern der Gattin besonders das, auf dem sie als Hausfrau mit einer Schüssel Kirschen erscheint, wobei wiederum die frische rote Farbe der Früchte den Ausgangspunkt und das beherrschende Element der malerischen Komposition abgab. Weiter das Porträt der großen Schauspielerin Marie Seebach, das 1905 als Geschenk des Herzogs Karl Eduard von Sachsen-Coburg ins Seebachstift zu Weimar kam. So viele Bilder, so viele historische Dokumente für die Generation von 1900. Die Frage, ob ein Porträt im Sinne der Publikumsforderung „ähnlich" zu sein habe oder nicht, existierte für Kaulbach niemals. Man erinnert sich der für die Kunstkämpfe unserer Zeit charakteristischen Gerichtsverhandlungen, in denen während des letzten Winters in Berlin über die Berechtigung dieses Verlangens ernsthaft gestritten wurde. Kaulbach war stets viel zu sehr von andächtiger und hingebungsvoller Treue zur Natur erfüllt, um hier je im Zweifel zu sein. In die arbeitsame Stille seines Münchener Ateliers wie seines Sommeridylls zu Ohlstadt bei Murnau drangen nicht die preziösen und paradoxen Glaubenssätze der modernen Ultras. Er wußte stets, daß der Porträtist so wenig das Recht hat, das Antlitz seines Modells in eine krause Unkenntlichkeit hineinzuphantasieren, wie es sein Amt sein kann, die sklavische Ähnlichkeit der Photographie anzustreben, daß es vielmehr seine selbstverständliche Aufgabe ist, von

der natürlichen Wahrheit der Erscheinung auszugehen und zu ihr zurückzukehren. Das malerische Spiel liegt in der Mitte.

So ist es auch bei dem entzückenden Bilde, das wir dieser Monographie in farbigem Reproduktionsdruck beigeben. Die beiden kleinen Prinzen Luitpold und Albrecht von Bayern, die Söhne des Prinzen Ruprecht und Urenkel des Regenten, sind von dem schärfsten Auge und der gewissenhaftesten Hand aus dem Leben auf die Leinwand entboten. Die glücklichen Eltern dieser schlanken, hübschen Knaben wollen ihre Kinder treu und ehrlich abgebildet sehen, wollen in späteren Jahren, wenn der holde Zauber der frühesten Jugend verschwunden ist, ihre Erinnerung stützen und wissen, wie es einstens war. Aber indem Kaulbach diesen Zweck seiner Arbeit unverrückbar fest vor Augen hielt, machte er aus dem Werke zugleich ein bezauberndes malerisches Fest. Er ließ sich wiederum von van Dyck führen, der im siebzehnten Jahrhundert die englischen Königskinder so unnachahmlich vornehm und doch kindlich zu schildern wußte. Aber er hütete sich abermals vor einer einfachen Nachahmung und verstand es mit außerordentlichem Takt, van Dycks Eleganz zu folgen, doch seine Farbenskala im modernen Sinne aufzuhellen und zu nuancieren. Wieder denkt man an Reynolds, der gleichfalls bei einem Knabenbilde van Dyck beschwor und seinen „Master Crewe" als einen kleinen Heinrich VIII. darstellte, an Gainsborough, der es mit seinem berühmten „Blue boy" nicht anders hielt. Auch Kaulbach nahm im Kostüm eine Andeutung an den vlämischen Meister zu Hilfe, nicht so resolut wie jene Engländer, sondern diskreter, weil es ihm nicht auf eine lustige Maskerade ankam, sondern auf eine Unterstützung seiner malerischen Absichten durch den matten Glanz der farbigen Stoffe und durch den nicht alltäglichen Schnitt der Gewandung.

Auch diejenigen Arbeiten Kaulbachs, die neben seinem Hauptgebiet ihre Heimat haben, haben von der Erfrischung und Verjüngung seiner Kunst in den letzten Jahren profitiert. Der weibliche Idealkopf, mit dem Ansatz des grünen Gewandes gegen einen in helle und dunkle Partien zerfallenden Hintergrund (Abb. 118) hat nichts mehr von der Neigung zum Süßlichen und Konventionellen, das wir heute in manchen ähnlichen Werken der früheren Zeit sehen. Der trauernde Engel (Abb. 119) gibt Kunde von der neu erwachten Freude des Künstlers an koloristischen Wirkungen, der italienische Weg an der Klostermauer mit den ernsten Zypressen (Abb. 120) von dem immer wieder aufgenommenen Studium der Natur, ihrer Lichter und Farben.

So steht der Sechzigjährige vor uns (Abb. 121). Ein Werk voll Harmonie und Reife, voll ruhiger Ausgeglichenheit und unaufhörlicher Selbstzucht liegt hinter ihm. Deutschland feiert ihn und blickt auf die Fülle der Gaben zurück, die es ihm verdankt. Er selbst aber wird auch heute noch mehr an künftige Arbeit denken als an vergangene, und ohne viel Federlesens das Festtagsgewand wieder ausziehen, um wieder in die Malerjoppe zu schlüpfen und mit zähem Fleiß aufs neue Hand und Auge zu üben, daß sie ihm dienen, das auszudrücken was er über Welt und Menschen in seiner Sprache zu sagen hat.

Als ein Fürst des Lebens und der Kunst tritt Friedrich August von Kaulbach ins siebente Lebensjahrzehnt. Ein Etwas vom Abglanz alter Renaissance-Künstlerherrlichkeit ruht auch auf ihm, wie auf seinem Freunde und Rivalen Lenbach. Und wie dessen Art und Sinn sich in dem Barockpalast offenbart, in dem er arbeitete, so spricht sich Kaulbachs Wesen in dem Heim aus, das er sich geschaffen hat. Die Träume von rauschendem Schönheitsleben und der behaglichen Geselligkeit der Vergangenheit, die er in seinen Bildern beschwört, läßt er auch wieder lebendig werden, und die Mittel dazu hat ihm der eiserne Fleiß gewährt, mit dem er das ihm von der Natur mitgegebene Pfund verwaltete.

In der nach seinem Großoheim benannten Kaulbachstraße steht ein zweistöckiges Haus, in dem er sich in den neunziger Jahren die behagliche Stätte für sein Schaffen gegründet hat. Der Straße kehrt es nur eine schlichte Fassade zu. Der Prunk

nach außen ist dem Künstler verhaßt, und auch in der Ausstattung der inneren Räume hat er die kalte Pracht, die Jahrzehnte hindurch in gewissen Münchener Künstlerhäusern geherrscht hatte, vermieden. Gabriel Seidl hat ihm das Haus erbaut, in dem er auch seine Sehnsucht nach der Herrlichkeit italienischer Villen und Palazzi befriedigen kann, wenn ihn die Ausübung seiner Kunst an München fesselt. Wie viele italienische Paläste der Straße nur eine strenge, kühl abweisende Architektur gönnen, so hat auch der Architekt des Kaulbachschen Hauses den vollen Glanz seiner Erfindungskraft auf die Rückseite ergossen. Nach dem parkartigen Garten öffnen sich die beiden Geschosse des die Flügel überragenden Mittelbaus

Abb. 124 Herrenzimmer in Kaulbachs Hause. (Zu Seite 131.)

in ihrer ganzen Weite. Von den drei rundbogigen Portalen des Erdgeschosses führt eine breite Freitreppe zu einer malerischen Gartenanlage hinab, in der die Kunst des Gärtners dem rauhen Münchener Klima ein Stück südlicher Vegetation abgerungen hat, und dem oberen Geschoß ist eine von Säulen getragene Loggia vorgelegt, die von einer mit Marmorstatuen besetzten Attika gekrönt wird. Den Hauptteil des Obergeschosses nimmt die Werkstatt ein, in die unsere Abbildung 122 einen Einblick gewährt. Die Bilder auf den Staffeleien, unter denen wir das Bildnis der deutschen Kaiserin und die Idealgestalt der Musik im Vordergrund bemerken, zeugen von der überaus regen Tätigkeit, die in diesem Raume herrscht. Für eine massenhafte Anhäufung von allerlei Kunstgut, mit dem viele Modekünstler ihren Besuchern eine angenehme Zerstreuung zu bereiten lieben, ist in

der Werkstatt Kaulbachs kein Platz. Wohl hat er durch ein paar schöne, farbenprächtige Gobelins und eine kleine Zahl auserlesener plastischer Kunstwerke, die ihn ein glücklicher Zufall hat entdecken lassen, dafür gesorgt, daß es ihm selbst und seinen Besuchern nicht an Anregungen zu künstlerischer Stimmung fehlt, und an behaglichen Sitzmöbeln ist in der Werkstatt eines Malers, bei dem es hauptsächlich auf das „Sitzen" ankommt, natürlich auch kein Mangel. Aber der feine Sinn für ein edles Maß in allen Dingen, der den Grundzug seiner Kunst bildet, hat auch über der Ausstattung seines Ateliers wie über der der übrigen Räume seines Hauses gewaltet (Abb. 123 bis 125). Was uns draußen italienisch-palastartig anmutet, ist drinnen gut bürgerlich, und hie und da wird man sogar an die traulichen Räume der altdeutschen Patrizierhäuser erinnert, aus denen einst, vor mehr als einem Menschenalter, Kaulbachs Kunst ihre ersten Anregungen, ihre ersten poetischen Stimmungen gezogen hat.

Abb. 125. Gesellschaftszimmer in Kaulbachs Hause. (Zu Seite 131.)

Es ist ein langer Weg, den der Künstler seitdem durchmessen hat. Den künstlerischen Strömungen, die während dieser Zeit das Getriebe der deutschen Kunst beherrscht haben, ist Kaulbach gefolgt, wenn sie seiner Lust und Neigung entsprachen, er hat sich aber von keiner so fortreißen lassen, daß er die Herrschaft über sich selbst verlor. Seine Persönlichkeit war immer stark genug, sich zu behaupten, und so ist er auch gelassenen Sinnes und sicheren Schrittes seine Straße gegangen, als die Wogen der modernen Kunstbewegung alle Wege und Stege überfluteten. Nach der Mahnung des römischen Dichters hat er sich auch in Lärm und Kampf und Wirrnis den Gleichmut bewahrt und im fest umfriedeten Gehege seiner Kunst des teuren Erbes gewaltet, das ihm und allen, die es zu achten wissen, die klassischen Meister hinterlassen haben.

Literatur.

Die oben Seite 25—27 zitierte Charakteristik Kaulbachs von F. Pecht ist in dem von Fr. Bodenstedt herausgegebenen Almanach Kunst und Leben, Bd. I, S. VII und VIII (Stuttgart o. J., zu Weihnachten 1878 erschienen) enthalten. — Ausführliche Charakterbilder des Künstlers haben R. Graul in den „Graphischen Künsten", Jahrgang XIII (1890), S. 27 bis 34 und S. 61 bis 72, G. Habich in der „Kunst für Alle", Jahrgang 1899, S. 1 bis 10 und S. 25 bis 35 und Fritz von Ostini ebendort, Jahrgang 1905, S. 1 ff., veröffentlicht.

Verzeichnis der Abbildungen.

Abb.		Seite
	Die Prinzen Luitpold und Albrecht von Bayern. Farbiges Titelbild. Friedrich August von Kaulbach	2
1.	Lorenz Gedon	4
2.	Gruppe vom Künstlerfest in München 1876. (Frau Gedon mit ihrem Sohne)	5
3.	Ein Maitag. Königl. Gemäldegalerie, Dresden	7
4.	Studienzeichnung nach einem Kinde. 1880	8
5.	Studie nach einem Kinde. 1880	9
6.	Gewandstudie. 1876. Nach einer Zeichnung	10
7.	Modellstudie. 1876. Nach einer Zeichnung	11
8.	Studienkopf. 1878. Nach einer Zeichnung	12
9.	Aktstudien. 1879	13
10.	Aktstudien. 1879	14
11.	Studie zu einer Römerin. 1879	15
12.	Schützenlisl. 1881	17
13.	Aus der Schützenzeitung zum Münchner Schützenfest. 1885	18
14.	Einladung zum Münchner Künstlerfest. 1886	19
15.	Aus der Kneipzeitung der „Allotria". 1886	20
16.	Die Schönheit im Wechsel der Stunden. Zeichnung für eine Festzeitung. 1886	21
17.	Einladungskarte zum Künstlerfest. 1887	22
18.	Lenbach als Bismarckmaler. Karikatur aus der Kneipzeitung der „Allotria". 1885	23
19.	Karikatur aus der Kneipzeitung der „Allotria"	24
20.	Spottbild	25
21.	Lautenschlägerin. Kaiserl. Gemäldegalerie, Wien	26
22.	Karikatur auf die Lautenschlägerin. Aus der Kneipzeitung der „Allotria"	27
23.	Karikatur aus der Kneipzeitung der „Allotria"	27
24.	Bildnisstudien. 1881	28
25.	Spaziergang im Frühling. 1883	29
26.	Flächenmalerei. 1882	30
27.	Studie zu einem Mikado-Fächer. 1886	31
28.	Porträt der Frau M. 1883	32
29.	Bildnisgruppe zweier Schwestern. 1883	33
30.	Skizze zu einer Wanddekoration. 1883	34
31.	Holländisches Fischermädchen. 1883	35
32.	Studie. Paris 1886	36
33.	Friedrich Kaulbach. Bildnisstudie. Ohlstadt 1885	37
34.	Friedrich Kaulbach. 1885	38
35.	Naturstudie. Ohlstadt 1885	39
36.	Kopf eines alten Försters. Linderhof 1885	39
37.	Jäger Henke aus Oberstdorf. 1893	40
38.	Jäger Henke aus Oberstdorf	41
39.	Studie nach einem Jäger	42
40.	Ein Jäger aus Oberstdorf	43
41.	Ein Jagdgast in Oberstdorf. 1892	44
42.	Quartett. 1886	45
43.	Studienkopf. 1886	46
44.	Studienkopf. 1887	47
45.	Landschaft. Pastellzeichnung, 1887	48
46.	Bildnis der Frau S. 1888	49
47.	Händestudie zu dem Porträt Abb. 48	50
48.	Bildnis des Fräuleins S. 1889	51
49.	Bildnis des Fräuleins R. V. 1889	52
50.	Frau von Munkacsy	53
51.	Modellstudie. 1889	54
52.	Pierrots. 1889	55
53.	Bildnis des Herrn von H. 1890	56
54.	Studie nach einem Kinde. 1890	57
55.	Kinderstudien. 1890	58
56.	Bildnisstudie 1890	59
57.	Mädchenbildnis. 1890	60
58.	Studienkopf. 1891	61
59.	Flora	62
60.	Widmungsblatt der Münchner Kunstakademie zum 70. Geburtstage des Prinzregenten. 1891	63
61.	Die Beweinung Christi. 1892. Neue Pinakothek, München	65
62.	Händestudien zu dem Gemälde Abb. 61	66
63.	Fußstudien zu dem Gemälde Abb. 61	66
64.	Handstudie	67
65.	Handstudie	67
66.	Hand- und Armstudien	68
67.	Prinzessin Alice von Hessen, jetzige Kaiserin von Rußland	69
68.	Großfürstin Sergius von Rußland, geb. Prinzessin Elisabeth von Hessen	70
69.	Die Töchter des Herzogs Alfred von Sachsen-Koburg-Gotha	71
70.	Prinzessin Beatrice von Sachsen-Koburg-Gotha. Studie zu dem Gemälde Abb. 71	72
71.	Mädchenreigen. 1897	73
72.	Die „scheppe Allee" in Darmstadt	74
73.	Bildnis der Frau M. 1892	75
74.	Bildnis des Fräuleins L. 1895	76
75.	Studie zu dem Bildnis des Fräuleins L. Abb. 78	77
76.	Bildnis des Fräuleins L. 1895	78
77.	Studienkopf. 1893. Im Privatbesitz	79

Abb.		Seite
78.	Bildnis des Fräuleins L. 1895	80
79.	Hundeſtudien. 1895	81
80.	Händeſtudien zu einem Bildnis. 1896	81
81.	Frau Wilhelm von Kaulbach. 1896	82
82.	Studie vom Gardaſee. 1894	83
83.	Studie vom Gardaſee. 1894	84
84.	Studie aus der Villa Serbelloni bei Bellagio. 1895	85
85.	Quelle	86
86.	Geigenſpielerin. 1898	87
87.	Muſica	89
88.	Mandolinenſpielerin	90
89.	Kaiſer Wilhelm II. 1898. Wallraf-Richartz-Muſeum, Köln	92
90.	Kaiſerin Auguſte Viktoria und Prinzeſſin Viktoria Luiſe. Im Beſitz des Kaiſers	93
91.	Mutter und Kind. 1898	95
92.	Studie nach einem kleinen Mädchen. 1899	96
93.	Bildnis einer Tochter des Künſtlers. 1899	97
94.	Studie nach einem Kinde. 1899	98
95.	Bildnis der Frau C. 1898	99
96.	Studienkopf. 1899	100
97.	Bildnis der Frau M. 1899	101
98.	Das Spielzeug. 1900	102
99.	Damenbildnis. 1900	103
100.	Adlerjäger. 1900	104
101.	„Wer nicht liebt Wein, Weib und Geſang.“ 1900	105
102.	Bildnis der Gräfin A.	106
103.	Bildnis der Kaiſerin von Rußland	107
104.	Porträtſkizze des Zaren Nikolaus II.	108
105.	Porträtſkizze Ludwig Ganghofers	109
106.	Joſeph Joachim	110
107.	Hedda	111
108.	Kinderbildnis	112
109.	Kinderbildnis	113
110.	Mutter und Kind	114
111.	Bildnis der Tänzerin Guerero	115
112.	Bildnis der Tänzerin Guerero	116
113.	Cléo de Merode	117
114.	Bildnis der Schlaftänzerin Madeleine	118
115.	Geraldine Farrar	119
116.	Geraldine Farrar	120
117.	Bildnis der Schauſpielerin Tilly Waldegg	121
118.	Studienkopf	122
119.	Trauernder Engel	123
120.	Studie aus Italien	124
121.	Selbſtporträt	125
122.	Aus Kaulbachs Atelier	126
123.	Eingangshalle in Kaulbachs Hauſe	127
124.	Herrenzimmer in Kaulbachs Hauſe	130
125.	Geſellſchaftszimmer in Kaulbachs Hauſe	131

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00146 9853